وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

اضاءات مسرحية

مقالات - عروض - آراء

نجم الدين سمان



إضاءات مسرحية

نجم الدين سمّان

إضاءات مسرحية

مقالات - عروض - مفارقات

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٠

قبل فتح الستارة:

كواليس الأقنعة... أقنعة الكواليس

مهما كان بارعاً وحاراً ومُقنعاً، ما نراه على خشبات المسرح، أو.. كانت جذوره في الحياة، وأغصانه في مجرَّات الخيال، فإن الحقيقة غالباً... موجودة خلف الكواليس!.

مهما كان الممثل حاذقاً، والجوقات من ورائه صادحةً، فهذا... مجرد تمثيل للحياة على خشبات المعنى، تتلامح بين ستائر المجاز وإضاءة الدلالة.

وقد كان الممثل.. واحداً، لا تُثَنِّيه فرادته، ولا تجمعه جمعاً سالماً. وكان وحيداً أمام الحشد، قبالة مرآة نرجسيته، ومن ورائه تحتشد أجواق، يضع على وجهه قناعاً، أو.. يرتدي القناعُ وجهَهُ، وفي ظنّه، في كلّ يقينه: أن القناعُ يُؤكد الاقناع، ويُعْدِي الحشود بالإقتناع، ويُرسِّخ القناعة المسرحية.

وكان يَحْسَبُ «تمثيله» حقيقة صافية، لا كواليس فيها ولا أقنعة، والجمهور يعرف: أنهُ يُمثل فحسب، وأنه استعار قناع سواه، وأنَّ خلف قناع حضوره تتربَّص هشاشة الغياب.

مع ذاك... يستمرّ «التمثيل» ويتغاضى الجمهور، مُستغرقاً في اللعبة، يستحسن ويُصفق ويستزيد، كأنما.. يخشى أن تنتهي اللعبة، وتخلو الخشبة من حَيَوَاتها، وينسرب كل شيء، كما الجمهور ذاته... إلى كواليسه.

ثم تعدَّدت الأقنعة، فصار الممثل يستبدل قناعاً.. بقناع، يخرج من قناع شخصية، ليدخل في سواها، والأجواق وراءه، تُمهِّد له انتقالاته وتُقَوْنِن له قواعد الاستبدال.

في عصر الممثل الأوحد، كانت الجماعة: جوقة أصوات تُردِّد الكلمات ظهراً عن قلب، حتى لكأنها.. صَدَاه، لكأنّ أصواتها.. صوته، من حيث لاتستطيع الجوقات أن ترتجل الحياة خارج دورها المرسوم، ولا تستطيع حتى الأقنعة أن تخرج من توابيت نصوصها إلى شرفات الحياة.

وكانت الجموع.. الحشود.. الجماهير، تتفرَّج أو تحسب أنها تتفرَّج فحسب، بينما الفُرجة ذاتها.. اشتراك في اللعبة، واللعبة ذاتها.. لا تستمدّ شرعيتها وسطوة تمثيلها من غير فُرْجَةٍ وتَفَرُّجٍ ومتفرجين.

فلما تعدَّد الممثل على الخشبة، وصار.. اثنين فثلاثاً فسبعاً فأربعين فألفاً، اندثرت الجوقات وانتهى عصر الأقنعة.

صار الممثلون أقنعة ذواتهم، وتوارت الشخصيات خلف كواليسها، وتحولت الخشبة إلى أرض من رماد الأقنعة، صار المسرح كَوْناً مُعَوْلماً، والكواليس... مطابخ استثماراته وحروبه ومجازره المتواليات.

وصرنا.. جميعاً، خارج المسرح، نشارك في التمثيل والتمثُّل والمماثلة، لكن... في ظلال العتمة.

أقنعتنا.. كواليسنا، كواليسنا.. مستودعات الأقنعة.

من منكم بلا قناع، فليرجم بالكواليس أقنعة سواه.

متى ستصير الأرض.. فضاء، من غير كواليس، ولا أقنعة؟!

متى سيعتزل الممثلون؟!

متى سينتحر المخرجون؟!

متى.. سيزول من صبغياتنا: صانعو الأقنعة؟!

ثم يصعد الجمهور... جميعُهُ، إلى الخشبة!!

مقــالات

القصَّاص الشعبي حكمت محسن:
رائد الدراما الشعبية السورية ومُبْتَكِر شخصياتها

من المتفق عليه.. أن الريادة المسرحية الأولى معقودة لابي خليل القباني؛ بينما تتجلَّى ريادة حكمت محسن في تأسيسه للدراما الشعبية السورية: مسرحياً وإذاعيا وتلفزيونياً، وفي ابتكاره لشخصيات «كاركترات» درامية شعبية «دمشقية خصوصاً» من مثِل: أبورشدي - أبوفهمي - أم كامل - صابر أفندي - درويش - أبو صيَّاح - سَعْد حنِّي كفَّك - أبو شاكر.

حتى صار الناس وقتها؛ يُسمُّون كل بخيل: أبو فهمي

وكل ثرثارة بين النساء: أم كامل.

بينما وجد كلّ مواطن «مْعَتَّر» في شخصية «صابر أفندي» صورته على خشبة المسرح، أو من خلال أثير إذاعة دمشق.. حيث كانت الشوارع تخلو من الحركة حين تُذاع إحدى تمثيليات حكمت محسن.

وكان قد ابتكر في مسرحية «بيت بالأجرة» شخصية «أبو صيَّاح»: قَبَضَاي الحارة.. الزَكِرْت.. الْمعَدَّل، وأدَّاها على خشبة المسرح الفنان الشاب آنذاك: رفيق السبيعي، وكان حكمت محسن قد سانده حتى تمَّ تعيينه في إذاعة دمشق وتلفزيونها.

يتذكر الفنان رفيق السبيعي في أحد حواراته[١]:

---

(١) شكر خاص للسيد أيمن محسن، لما قدّمه من معلومات ساعدتنا في غياب «أرشيف وطني سوري» على إنجاز هذا البحث عن حياة وإبداعات والده.

«بدأت عملي في تلفزيون دمشق عام ١٩٦٢، وكان الفنان حكمت محسن يُعدُّ لبرنامج «نهوند» التلفزيوني، فقمت فيه بدور: سعد حنّي كفَّك.. الملحن والمطرب،

وقدَّمت أغنية: حبَّكْ دُوْم ساكن مطرحو، من ألحان: زهير منيني، ونالت إعجاب الناس..»

ثم يُضيف فنان الشعب(١):

«وكان في إذاعة دمشق ركن للأغاني الانتقادية الضاحكة فقدمت فيه أغنية: داعيكم أبو صيَّاح مْعَدَّل عَ التمام، تدعو للسلوك الصحيح في الأماكن العامة، وهي من ألحان: عدنان قريش، فلاقت نجاحاً كبيراً.

وفي عام ١٩٦٣، بعدما توفي المخرج التلفزيوني سليم قطاية حيث تنادى الفنانون لعمل برنامج تلفزيوني يُخصَّص ريعه لأسرة المخرج الراحل، فبدأ خلدون المالح الإعداد لبرنامج: ٧×٧، وبما أن البرنامج منوع كان عليَّ تقديم أغنية، فاخترت شخصية: أبو صياح، وخطر ببالي مطلع أغنية: يا ولد.. لفِّلَّكْ شال، وكانت موضة الشعر الطويل والشارلستون منتشرة وقتها، فكتب شاكر بريخان الأغنية ولحنها فكان نجاحها كاسحاً، وهذا النجاح دفعني لمتابعة السير في هذا المنحى».

هكذا ارتدى رفيق السبيعي لَبُوس شخصية ابتدعها حكمت محسن، لتكتمل موهبته وحضوره بمصداقية الشخصية التي قام حكمت محسن بنمذجتها من مَهَادها الشعبي الأول في حارات دمشق العتيقة.

وعلى هذا المنحى.. تابع زملاء حكمت محسن وتلامذته السير على منواله.

يقول الفنان تيسير السعدي في حوار معه(٢):

---

(١) جريدة الثورة الدمشقية: ٢٠٠٥/١٢/٧م.

(٢) جريدة الوطن: نيسان ٢٠٠٥م.

«عندما مرض حكمت محسن ولم يعد قادراً على الكتابة، خرجت ببرنامج: صابر وصبريَّة، مع زوجتي صبا المحمودي، وبدأنا العمل به في منتصف ١٩٥٦، من إذاعة دمشق أولاً، ثم طلبت إذاعة لندن B.B.C شراء حلقاته بعد نجاحه».

ثمة التباسان في إجابة الفنان السعدي.. فإذا كان الأمر قد حصل عام ١٩٥٦، فلأن حكمت محسن لم يكن مريضاً أو توقف عن الكتابة، بل.. لأن حكمت محسن قد رفض التعاون مع إذاعة لندن إثر العدوان الثلاثي على مصر، وأعلن ذلك في مؤتمر صحفي عقده في دمشق آنذاك.

أما إذا كان الأمر مرتبطاً بمرض حكمت محسن وتوقفه عن الكتابة، فقد حصل ذاك في منتصف عام ١٩٦٥م، وربما بين الرقمين: ٥٦ - ٦٥ خطأ مطبعي، حيث يؤكد السيد أيمن محسن أن والده قد أصيب بارتفاع ضغط شرياني دائم، كما يؤكد المخرج غسان جبري أن ذاك قد أدى إلى إصابة حكمت محسن بجلطة دماغية وشلل نصفي قبيل سنة من وفاته.

مع ملاحظة أن أغلب حلقات «صابر وصبرية» هي من تأليف وليد مارديني، ونُثبته هنا.. من باب التوثيق، لنتابع أطياف تأثير مدرسة حكمت محسن على الحركة الفنية السورية.

فقد خلع الفنان دريد لحام «الكاركتر» الغربيّ لأول شخصية فنية له: كارلوس، ليرتدي اقتداءً بطريقة حكمت محسن: طربوش (غوار الطوشه) وشرواله وقبقابه، حاصداً نجاحاً لافتاً بين كل الشرائح الاجتماعية السورية والعربية.

وتابع الفنان الكبير نهاد قلعي خصوصاً؛ طريقة القصَّاص الشعبي في استنباط شخصيات فنية من الحارة الشعبية، فابتكر شخصيته: حسني البورظان، وابتكر وساهم في تكريس شخصيات سواها: فطّوم حيْص بيْص - الفنانة نجاح حفيظ، عبدو - الفنان زياد مولوي، أبو عنتر - الفنان ناجي جبر، أبو رياح - الفنان محمد الشمَّاط، ياسينو - الفنان ياسين بقوش الذي اكتشفه الفنان عبد اللطيف فتحي.

بعد انتسابه لفرقة المسرح الحرّ بدمشق عام ١٩٥٦ - ثم أسند له دوراً في مسرحية صابر أفندي التي أخرجها عام ١٩٥٨م عن نص لحكمت محسن.

يقول الفنان ياسين بقوش في حوار معه(١):

«أطلق الفنان نهاد قلعي عليَّ اسم ياسينو في مسلسل صحّ النوم».

وكل تلك الشخصيات ظهرت مع سواها في مسلسليّ: حمَّام الهنا - ١٩٦٧، ومقالب غوار عام ١٩٦٨.

كما استثمر «مسرح الشوك» الذي أسَّسه الفنان عمر حجو وكتب له عروضه.. نجاح ذاك الأسلوب في نمذجة الشخصيات فشارك أبرزها: غوار الطوشه - حسني البورظان - أبو صيّاح وسواهم، في عروضه الانتقادية.

وتابع أحمد قبلاوي، ما تبقى من تقاليد «المسرح الشعبي» الذي ساهم حكمت محسن في تأسيسه، فكتب نصوصاً مسرحية قدَّمها له «المسرح الجوَّال»، وتبدَّى ذاك أيضاً في مسلسله «الدولاب» بجزأيه الذين عُرضاً على شاشة التلفزيون السوري عامي ١٩٧١ - ١٩٧٢ على التوالي، من إخراج: غسان جبري، وبطولة: عبد اللطيف فتحي - عدنان بركات - طلحت حمدي - بسام لطفي - إغراء - رضوان عقيلي - توفيق العشا وآخرين.

واستمرَّ طيف تاثير حكمت محسن حتى بعد وفاته بعقود، فقد استعار المخرج سمير ذكرى في فيلمه «حادثة النصف متر» شخصية «أبو فهمي» بأداء الفنان فهد كعيكاتي ذاته، ولكن.. كبائع حبال في أحد أسواق دمشق القديمة، حين يأتيه بطل الفيلم، المتأزم نفسياً وعاطفياً عقب نكسة حزيران ليشتري متراً من الحبال، فيظلُّ أبو فهمي ببرودته المعهودة يسأله عن نوع الحبل، ولماذا سيستعمله، حتى يُصرِّح البطل بأنه يريد متراً واحداً.. لينتحر!.

---

(١) جريدة الشرق القطرية: ٣٠ أيار ٢٠٠٥.

عندها ينصحه أبو فهمي ببخله المعهود فنياً.. بشراء متر ونصف، والأفضل.. مترين، من شان العقدة.. بابا!.

ثم إن الفنان فهد كعيكاتي ذاته، قد أدّى قبيل وفاته: شخصية «أبو جَنْدل» في مواجهة الفنان سامية الجزائري «أم جَنْدل» لكن من دون ابتعاده.. ولو مسافة عُقدة حبلٍ عن لَبُوس شخصيته السابقة والمديدة: أبو فهمي، التي ابتكرها له حكمت محسن مطلع خمسينيات قرن مضى، وطوال تعاونه معه مسرحياً من خلال الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا، وفي إذاعة دمشق، ثم في التلفزيون.

وكان حكمت محسن قد أحدث نقلة نوعية من خلال مسلسله الإذاعي «مذكرات حرامي» وهو أول مسلسل سوري يُعالج مشكلة اجتماعية بقالب بوليسي، واكتملت تلك النقلة حين تم تحويله إلى مسلسل تلفزيوني عام ١٩٦٨، من إخراج علاء الدين كوكش وبطولة: عبد الرحمن آل رشي - هاني الروماني -عمر حجو - سلوى سعيد - شاكر بريخان وآخرين، حيث نال نجاحاً ومتابعة جماهيرية واسعة.

وأذكر أن التلفزيون السوري أيام الأبيض والأسود آنذاك، كان يعرض حلقة واحدة أسبوعية من كل مسلسل سوري أو.. عربي: يقصدون به المسلسل المصري، وكان مسلسل مذكرات حرامي يُعرض مساء الاثنين أو الثلاثاء إذا لم تخنّي الذاكرة، بعد نشرة الأخبار المسائية، ويسمح لي والدي بالسهر في ذاك المساء فقط، لأتابعه وسط جوقة من الأقارب والجيران، وقد تحوّل صالون بيتنا إلى ما يُشبه صالة سينما.. زحمة وفَصْفصة بزر ورهاناً على من سيكون الحرامي الذي يسرد مذكراته مُعطياً ظهره للكاميرا والمشاهدين، وقد ظلَّ علاء الدين كوكش يُواصِلَ تلك اللعبة الفنية إلى آخر حلقة، ثم كشف الحرامي.. فإذا هو الفنان عبد الرحمن آل رشي ذاته!

من «التَنْجِيْد» إلى التأليف والتلحين:

وُلد حكمت محسن في استنبول عام ١٩١٠، لأبوين سوريين، فقد كان والده ضابطاً في الجيش العثماني، وعشية نشوب الحرب العالمية الأولى

أرسل زوجته وطفله حكمت إلى دمشق لتعيش عند أهلها ريثما تنتهي الحرب، لكن الضابط صبحي محسن فُقِدَ في حرب «السفر برلك» ولم يعد.

يقول الفنان حكمت محسن[1]:

«أقمنا أنا وأمي الطيبة في بيت جدي بدمشق وكان ضابطاً برتبة بكباشي ثم ما لبث أن توفي تاركاً لزوجته وأولاده راتباً تقاعدياً، تقاسمه الورثة، فما كان منَّا إلا أن تابعنا حياتنا أمي وأنا بتلك الحصة الزهيدة من راتب جدي، وكنتُ آنذاك طفلاً لا يعي من الحياة شيئاً سوى أمه التي تعرف حكايا كثيرة وتبكي».

وكانتْ قد عملتْ كمدرسة للأطفال لتُعيل نفسها وابنها، ويبدو أن ذلك لم يستمر فما لبث حكمت ابنها وهو في التاسعة من عمره حتى انخرط في العمل ليساعد والدته في تدبير أمور المعيشة.

ويروي الفنان الكبير:

«كان الانتقال من بيت إلى آخر سهلاً علينا جداً، لأنه لم يكن لدينا سوى حصير واحدة وفراش واحد وصندوق خشبي يضم حوائجنا القليلة، وآنذاك.. كنت بلغت العاشرة واشتغلت أجيراً عند البقال والخُضَري والكوَّا والحلاق، ثم حاولت أمي أن تُعلّمني صنعة فجرَّبتُ عند أحد الحدادين ثم أحد النجارين ثم أحد الخياطين حتى سبَّعْتُ الكارات، لكنني لم أتعلم سوى شيء من مهنة التنجيد، ولم أعرف في تلك السنوات العِجَاف سوى الحاجة والحرمان والجوع..».

لكن كل هذا.. سينعكس فيما بعد على إبداعاته؛ من حيث اختلاطه المُبكّر بالناس، وتعرُّفه على أنماطهم وأساليب عيشهم اليومي ومخزونهم من القصص والأمثال، كما.. على المنطوق الكلامي الخاصّ بكل فئاتهم الشعبية وشرائحهم.

هكذا.. تنقّل الفتى حكمت بين مهن مختلفة حتى استقرَّ في مهنة التنجيد من غير أن يكتشف موهبته المخبوءة بن أكوام صوف «الفَرْشَاتَ» وثنايا قطن

---

(١) حكمت محسن: عميد الأدب الشعبي، لحسين راجي، صحيفة تشرين الدمشقية ٢٠٠١/٤/٤.

«المخدَّات» حتى أخذته قدماه وهو على اعتاب الخامسة عشر من عمره، ليحضر عرضاً مسرحياً لفرقة «أمين عبد الله» القادمة من مصر، فأخذته دهشة المسرح وكواليسه وانكشفت دواخله عن توقٍ فني مخبوء.

هل نام حكمت محسن تلك الليلة.. ؟!.

لا نعرف.. لكننا نعرف - حسب رواية ابنه أيمن - أنه في الصباح الباكر ذهب ليقابل الفنان المصري طالباً بإلحاح الانضمام إلى فرقته المسرحية، فقبل أمين عبد الله أن يعمل معهم.. متطوعاً، ومن دون أجر..

يبدو أن الفرقة المسرحية آنذاك.. تكاد تُحَصِّل نفقاتها.

وافق حكمت محسن على الشروط ورافق الفرقة في عروضها الدمشقية وجولاتها في المحافظات السورية وصولاً إلى بيروت طوال سنة كاملة.. نام أغلب لياليها جائعاً، فترك الفرقة مُنهكاً وعاد إلى دمشق، ليعود ثانية إلى مهنة التنجيد، التي انخرط من أجلها في تأسيس أول نقابة مهنية للمنجدين في سورية، حيث أضحى أول رئيس لها، من غير أن نعرف بالضبط سنة التأسيس.

كأنما أدرك حكمت محسن مُبكراً الضريبة التي سيدفعها الفنان، فزاوج بين مهنته كوسيلة للعيش وبين موهبته الفنية. وإذا كان حكمت محسن قد تلقى قسطاً من التعليم على يد والدته، فإننا لا نعرف كيف تعلّم الموسيقى: سماعاً، والعزف على العود، ثم أخذ يلحن ما يكتبه ويؤدّيه من مونولوجات غنائية انتقادية ضد الاستعمار الفرنسي، وناقدة للحالات الاجتماعية، حتى حاز شهرة أتاحت له تقديم حفلات خاصة به على مسرح «سينما العباسية» بدمشق مطلع الثلاثينيات، بوجود منافسين له في هذا المجال، أبرزهم: سلامة الأغواني وسواه.

لكن البعض حاربه إلى درجة أنه ذهب إلى مسرح سينما العباسية، والصالة ممتلئة بالجمهور، فلم يجد الفرقة الموسيقية وقد أغراها خصومه بالمال فانسحبت، وطالبه عمال المسرح بأجورهم، فاكتشف أن عامل قطع التذاكر قد أخذ ثمنها وهرب، كما أن ديكورات الحفلة اختفت.

وحسب رواية ابنه أيمن.. تطوّع أحد أصدقاء أبيه وكان عازفاً مبتدئاً ليرافقه على آلة «الأكورديون» من خلف الستارة، فلم يُواكبه جيداً في غنائه، ممّا أدى إلى فشل الحفلة، فأغمي على حكمت محسن وتمّ نقله إلى البيت، فقال بعد إفاقته على طريقته في السخرية:

- كأنَّ الجنَّ كانوا يعزفون من ورائي!.

هذه الحادثة.. سبَّبت له صدمة إزاء الشللية في الوسط الفني وقد تآمرت لإفشاله، فانزوى لفترة يُزاول مهنته في التنجيد ويكتب نصوصاً مسرحية وتمثيليات؛ من مثل مسرحية «أبو رشدو» التي لم يتسنَّ له إنتاجها على الخشبة.

لكن ذلك الاعتزال المؤقت لم يستمر، إذْ يروي الفنان تيسير السعدي: «شاهدت حكمت محسن يعمل مع بعض الفرق المحترفة في سورية منتصف الأربعينيات قبل ذهابي إلى القاهرة للدراسة، فلما عدت من القاهرة قابلته في أحد الأسواق، فأعطاني قصة له كانت مكتوبة باللغة الدارجة وغنيَّة بالاستعارات والمواقف والخلفيات والأمثال الشعبية، فأعجبتي القصة كثيراً وكانت تلك بداية تعاوني مع حكمت محسن عام ١٩٤٨».

وهكذا تشكّل الثنائي.. حكمت محسن مؤلفاً وممثلاً وتيسير السعدي مخرجاً وممثلاً أيضاً، فقدَّما الكثير من الأعمال المسرحية والتمثيليات الإذاعية في إذاعة دمشق وسواها.

يقول الفنان تيسير السعدي:

«بواسطة أصدقاء كانوا يعملون في إذاعة الشرق الأدنى B.B.C، التي كانت تبث من قبرص، ومن بينهم: أمير البزق محمد عبد الكريم والفنان التشكيلي نصير شورى كعازف على الأكورديون آنذاك، قامت الإذاعة بتسجيل مسرحيتين لنا، هما: يا آخذ القرد على ماله، والثانية: نهاية كبير».

يتابع السعدي: «وبعد فترة طلبوا قدومنا أنا وحكمت محسن إلى قبرص، فسجَّلنا ثلاثين حلقة إذاعية تحت عنوان: صندوق الدنيا عجايب،

وعندما عدنا إلى دمشق كانت دهشتنا كبيرة حيث كنا نشاهد المارة في الأسواق وفي المقاهي وعند بائعي البوظة.. يتجمّعون عند أقرب راديو ليستمعوا إلى تمثيلياتنا، ومن هنا بدأت شهرتنا على الصعيد المحلي».

بينما يروي السيد أيمن محسن: «جاء الفنان تيسير السعدي إلى والدي وبرفقته مخرج من إذاعة الـــ B.B.C، اسمه عبد المجيد أبو اللبن... عارضاً عليهما تقديم تمثيليات إذاعية بمناسبة شهر رمضان، فذهبا إلى قبرص، وحين أرادت هيئة الإذاعة الإطلاع على ما أحضراه، فتح حكمت محسن حقيبته الجلدية، وأخرج منها قلم رصاص عريض - ممَّا يستعمله النجارون آنذاك - قائلاً: - لديَّ هذا القلم.. فقط.

وكان ذاك قبل بداية رمضان بيومين، فبدأ والدي يكتب الحلقة مساء فتُسجَّل صباحاً ثم تذاع، حتى اكتمل مسلسله الإذاعي: صندوق الدنيا عجايب، الذي حقق نجاحاً باهراً بين الناس وفي الصحافة الفنية».

وأراني ابنه أيمن صفحات بخط يد والده لآخر ما كتبه من تمثيليات وبنفس قلم الرصاص العريض ذاك، وعلى ورق كبير أسمر، حيث ظلَّ حكمت محسن وفياً لنوعية أقلامه وأوراق الكتابة حتى آخر حياته، وقد كتب كلّ تمثيلياته باللهجة المحلية الدارجة في دمشق، وفي هذا يكتب الصحفي الراحل حسين راجي: «كنت مُعجباً بغنى قاموس مفرداته الشعبية، وأسمع منه في كلّ مرة كلمات تُثير فضولي وأحار في اشتقاقاتها ومصادر لهجاتها، فيرمقني بنظرة لا تخلو من العتاب وهو يقول: لغتنا العربية بحر كما يقول حافظ إبراهيم، ولا بَّد لكل كلمة من هذه الكلمات مصدر في معاجم لغتنا الفصيحة».

يتابع حسين راجي في مقالته «حكمت محسن: عميد الأدب الشعبي»:

«ومرة لفتت نظري كلمة وردت في إحدى مسرحياته، إذْ قال على لسان أبو فهمي - الفنان فهد كعيكاتي - وهو يصف جارتهم الست حسيبة بأنها: جْخِنَّة!، ولما سألته قال إبحث عنها في معجم لسان العرب، وسمعنا الأستاذ سعيد الجزائري، فأخذني إلى مكتبة الإذاعة وكان يشغل آنذاك وظيفة

أمين المكتبة، لنجد أن اللفظة العامية هي عربية حقاً، وأن معناها في لسان العرب: المرأة الرَعْناء»!.

بعد تجربته في إذاعة لندن، عاد حكمت محسن إلى دمشق فوجد أن شهرته قد سبقته إليها، وأنه قد نال شهادة اعتراف بموهبته من خارج بلده، ومن غير إذاعته الوطنية، كما قد تكرَّر ذلك مع أبي خليل القباني سابقاً، ويتكرَّر مع فنانين ومثقفين سوريين بعده، من مثل: نزار قباني - أدونيس - فريد الأطرش - غادة السمَّان - محمد الماغوط - حنا مينه - اسمهان وآخرين، كانت قد احتضنتهم بيروت أو القاهرة وأطلقت إبداعاتهم فسبقتهم الشهرة إلى دمشق!.

بعد عودته، أسَّس حكمت محسن «الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا» بالتعاون مع: تيسير السعدي - أنور البابا - فهد كعيكاتي وسواهم.

كما صار يعمل في إذاعة دمشق، فقدَّم عبر أثيرها تمثيليات إذاعية اجتماعية ناقدة، تجاوز عددها ٨٠٠ حلقة إذاعية، ومن أبرز ما كتبه للإذاعة: الخطَّابة - طاقية الإخفاء - مِتْعِب أفندي - تحت الشباك - مسرح دار الإذاعة - مذكرات حرامي.

بالإضافة إلى كثير من الأغنيات والمونولوجات الاجتماعية الناقدة والبرامج الإذاعية المنوعة: تمثيلاً وغناء، من مثل برنامجه: نهوند.

وللدلالة على نوعية التأثير الاجتماعي لمونولوجاته الناقدة، نذكر أن أغنية «الطَلْعة من ورا.. النَزْلة من قدَّام» التي غنَّتها أم كامل بصوت الفنان أنور البابا، قد نظَّمت حركة الصعود إلى، والنزول من.. باصات النقل الداخلي بدمشق آنذاك، فإذا رأى الركاب أحداً يُخالف هذه القاعدة.. ذكرَّوه بمطلع الأغنية!.

ياليتها.. إذاعة دمشق تُعيد بث الأغنية من جديد مع عودة باصات النقل الداخلي الى دمشق وسواها، هذا إذا كانت لا تزال موجودة في الأرشيف!.

وأراني السيد أيمن محسن رسالة طريفة من أحد المستمعين إلى والده يشكره فيها، لأنه كان مختلفاً مع زوجته حتى وصل بهما الشجار إلى حدّ

الطلاق، فاجتمع أهله وأهلها حتى وصل بهم النقاش إلى لحظة توترت فيه الأعصاب، فتذكر أحد الحاضرين موعد بثّ تمثيلية حكمت محسن، فتح الراديو فإذا الحلقة هي أيضاً عن نفس الموضوع، وقد حفلت بمفارقات كوميدية ضحك لها الجميع، وفي نهاية الحلقة اكتشفوا مفارقة المفارقة التي وجدوا فيها أنفسهم، وعادت المياه إلى مجاريها بين الزوجين!.

ولن ندري بالضبط؛ كم من الحسنات قد تمّ تسجيلها لحكمت محسن.. من تقريبه لرأسين على ذات المخدَّة؟!.

من أبرز أعمال حكمت محسن المسرحية: صابر أفندي، عُرضت في دمشق عام ١٩٥٩م، من بطولة وإخراج: عبد اللطيف فتحي، ولاقت حضوراً لافتاً، وكانت النصّ المسرحي الوحيد الذي يُعيد إنتاجه المسرح القومي بدمشق بعد وفاته عام ١٩٦٨، ومن توقيع عبد اللطيف فتحي بطولة وإخراجاً.. وفي ذلك اعتراف متأخر من مسرح نخبويّ بالقصّاص الشعبيّ حكمت محسن، حيث ينطوي ذاك التوصيف:

القصَّاص الشعبي، على تفسرين بحسب الأهواء والآراء التي سادت في الخمسينيات والستينيات، من حيث يحتوي التقدير لذاك المبدع حكمت محسن، أو.. يتضمَّن الإقلال من شأنه كما سنرصد ذلك لاحقاً، مع أني منحاز لتوصيف حسين راجي له.. بعميد الأدب الشعبي، وهو توصيف يتسع لكافة جوانب حكمت محسن الإبداعية.

ما بين مسرح النخبة والمسرح الشعبي:

أواخر عام ١٩٥٩ دعت مديرية الفنون في وزارة الثقافة لاجتماع تمهيدي شاركت فيه فرق: النادي الشرقي - المسرح الحر - النادي الفني - نادي أنصار المسرح، الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا.. وغيرها من الفرق المسرحية الدمشقية.

وقد خرج الاجتماع بقرار تشكيل «فرقة المسرح الشعبي» التي كان حكمت محسن وعبد اللطيف فتحي من أبرز مؤسسيها، برئاسة المخرج محمد علي عيدو، وبمشاركة مظهر الشاغوري وعمر قنوع وآخرين.

وتم أيضاً تشكيل «فرقة المسرح القومي» فقدَّم أول عروضه عن نصٍ لاريستوفان اقتبسه توفيق الحكيم وتم عرضه في ١٩٦٠/٢/٢٥.

بالإضافة إلى تشكيل فرقة أمية للفنون الشعبية وفرقة مسرح العرائس، وكان ذاك حدثاً فنياً استثنائياً، لكنه كان بداية صراع صامت ثم أخذ مداه، بين نخبة ثقافية تريد مسرحاً قائماً على تقديم كلاسيكيات المسرح العالمي، تمثلت في: فيصل الياسري - د. رفيق الصبان وسواهما.وبين فنانين احترفوا المسرح بعد معاناة مريرة، حيث خرجوا من تقاليد المسرح الشعبي كـــ حكمت محسن وعبد اللطيف فتحي، فاقترح حكمت محسن أن تقدم فرقة المسرح الشعبي التابعة لوزارة الثقافة عروضها في كل حيِّدمشقي، وكأني به يريد للمسرح أن يذهب إلى الرحم الشعبي الذي خرج منه، واستلهم مشاكله وفضاءاته وألوان طيفه الحكائي والغنائي.

وبينما كانت مسرحية «أريستوفان» تُعرض على خشبة المسرح القومي، ذهب حكمت محسن بمسرحيته «بيت للإيجار» إلى مسرح «المقاومة الشعبية» في سوق ساروجة، كما كان يُسمَّى آنذاك، وتمَّ عرضها أيضاً في أحياء:

الميدان القنوات والمهاجرين وغيرها من أحياء دمشق الشعبية.

وقد تواترت عروض المسرح القومي بدمشق، بينما تعرَّضت عروض المسرح الشعبي لانتقادات النخبة الثقافية وفي الصحافة، حتى تمَّ بالتدريج إعاقتها وتجميدها إلى أن صدر قرار دمج المسرح الشعبي بالمسرح القومي عام ١٩٦٩.. حتى شاهدنا الفنان عبد اللطيف فتحي يخرج من شخصيته «صابر أفندي» ليؤدي على خشبة المسرح القومي دور «الملك لير»!.

وتلك مفارقة.. كان وجهها الآخر عدم إتاحة الفرصة لتقاليد المسرح الشعبي أن تتطور بتراكم التجربة، وأن تتفرق في عدة فرقة مسرحية أخذت شيئاً فشيئاً تُبالغ في التهريج حتى وصلت إلى حدود الابتذال، كما نشهد في بعض تجارب ما يُسمَّى بفرق المسرح الخاصة.

وكان حكمت محسن قد أدرك مُبكراً أن وزارة الثقافة ستطوي مشروع «المسرح الشعبي» وتتبنّى الآخر.. النخبوي، فحاول تأسيس مسرح خاص به،

أطلق عليه ذات الاسم: المسرح الشعبي، تأكيداً على خياره الفني، وكتب له مسرحية «الأب» فلم يستطع تجسيدها على الخشبة لافتقاره للتمويل!.

قبل ذلك بسنوات، وفي عام ١٩٦١، كتب حكمت محسن مسرحيته الغنائية - بما هي أقرب إلى فن الأوبريت: يوم من أيام الثورة السورية، اختار فيها يوم معركة جسر تورا في دمشق، التي عجز فيها الفرنسيون عن دخول غوطة دمشق عبر فرع من نهر بردى لا يتجاوز عرضه ثلاثة أمتار، بفضل بسالة الثوار.

وقدم حكمت محسن في هذا العمل تراثاً سورياً شاملاً من خلال مشاركة الثوار القادمين من كل المحافظات في دبكات النصر وأغانيه.والجدير بالذكر أن الموسيقار صلحي الوادي هو الذي قام بالتوزيع الموسيقي، ثم استمرَّ حكمت محسن بعمله في إذاعة دمشق، لكنه على غرار تجربته مع المسرح الشعبي بوزارة الثقافة، تعرَّض إلى مضايقات، كما استهانت الكوادر الجديد به من حيث كونه مجرَّد: قصَّاص شعبي!، ولأول مرة يتعَّرض مسلسله الإذاعي «مرايا الشام» للرقابة، على يد من اهتمّ بكلّ شاردة وواردة، سائلاً حكمت محسن عن معنى تلك الجملة، وعمّا وراء الثانية، بالإضافة إلى الحذف والتشطب غير الفني، فانتقل إلى وزارة الثقافة بصفة مستشار فني، لاعمل له في كل حال، وتردَّى وضعه الصحي فأصيب بارتفاع ضغط دائم ثم بتصلّب في الشرايين عام ١٩٦٦، أدّى إلى تعرّضه إلى جلطة دماغية نجا منها على هيئة شلل نصفي.

يتذكر المخرج غسان جبري، أنه وأصدقاء من الوسط الفني قد اتفقوا مع القاص سعيد حورانية، وكان يعمل في المركز الثقافي السوفياتي آنذاك، على تكريمه فتمّ ذلك بمبادرات شخصية، وحين صعد حكمت محسن إلى المنصة، ثم طالبوه بكلمة بهذه المناسبة، قال كشأن المبدعين الكبار:

- ماذا فعلت حتى تكرمونني كلّ هذا التكريم؟!.

توفى عميد الأدب الشعبي السوري حكمت محسن «أبو رشدي» وتلك شخصيته الفنية التي عُرف بها طوال أجيال، يوم ١٩/١١/١٩٦٨م.

وقال د. شاكر مصطفى عنه، بعد وفاته:

«لأنه أتانا من أعماق الشعب، ولأنه كان فناناً صادقاً وحساساً وذكياً، فقد استطاع أن يُسجل اسمه، كأحد أبرع المعبرين عن مكنونات الناس الذين عايشهم وأحبهم، وقد كنّا طوال أكثر من عشرين سنة أثناء حياته، ومازلنا إلى الآن مشدودين لما قدمه لتراثنا الفني الشعبي من قصص وتمثيليات ومسرحيات تشهد له بالتفوق والتألق».

ولن أختم بشهادة الشاعر أحمد الجندي عنه:

«لم تكن في قصاصنا الشعبي الكبير حكمت محسن أشياء من مكسيم غوركي وحده، بل من شارلي شابلن، ولما كنت اعتبره مبدعاً لا يقلّ أهمية عن الاثنين معاً، فلن أجد غضاضة للقول بأنه كان فيهما أشياء منه، وبإمكاننا أن نحلّ المشكلة إذا ما اتفقنا على أن الثلاثة هم من طينة إبداعية متميزة».

وإذا كان أغلب إبداع أبي خليل القباني قد ضاع، وكأن ذاك استمراراً رمزياً لحريق مسرحه!. فمن المؤسف حقاً، أن يضيع ما تبقى من إبداع حكمت محسن، وهو يرقد اليوم في خمس حقائب جلدية بِعُهْدَة ابنه أيمن، وكانت وزارة الثقافة قد اعتذرت عن نشر نتاجه، بحجَّة أن الوزارة منذورة للفصحى!، ولا تنشر كتباً باللهجة الدارجة.

أما نقابة الفنانين عندنا، فمشغولة بتحصيل عائداتها من «مكتب التشغيل» في الملاهي، ومن «مكتب الأعراس» تشجيعاً للزواج المبكّر بين المشاهدين!.

ولن ألوم إذاعة دمشق التي ساهم حكمت محسن في انطلاقتها الأولى عام ١٩٤٧، وكان صوته - بعد صوت رئيس الجمهورية آنذاك - أول صوت سوري تبثّه على الهواء مباشرة وهو يُؤدي أحد مونولوجاته الانتقادية.

وربما انتهت عمليات مونتاج برنامج تلفزيوني عن حياة وأعمال أبرز عشرين فناناً ساهموا في انطلاقة وتطوير التلفزيون السوري، وليس بينهم للأسف.. حكمت محسن!.

أبو خليل القبّاني يُمَسرِح التراث العربي

تتنازع المسرح العربي «ريادتان، ولادتان.. كتوأمٍ سِيَامِيّ، لا يزالان مُلتصقين برأس واحدة، ويتباعدان قامة وأطرافاً!.

الريادة الأولى بالطبع، هي لمارون نقاش في بيروت عام ١٨٤٨ وقد أُتيح له الاطلاع على المسرح الفرنسي والإيطالي فانتقل بمناخاته إلى الشاطئ الآخر من المتوسط مُكتفيا بتعريبه لغةً.. عن نصوصٍ وأداءٍ وديكوراتٍ وأزياءٍ أوروبية. حيث كانت النخبة البيروتية آنذاك مُستعدة لتقبُّل أية ذائقةٍ وافدة، بما فيها أزياء تلك الأيام وأطباق طعامها وأنماط حياتها وفنونها.. سواء بسواء.

في حين لم تكن دمشق «شام شريف» مُهيأة لذلك بعد، على عهد مدن الساحل في الانفتاح على الآخر، ومدن الداخل في الانكفاء على ذاتها، خصوصاً بعد ان صارت دمشق مجرد ولاية في السلطنة العثمانية، وقد فقدت دورها التاريخي والحضاري في ظلِّ «الرجل المريض».

يُقَال في تواريخ أبى خليل القباني انه شاهد إحدى مسرحيات مارون نقاش لكنه حين انطلق عام ١٨٦٥ بعرضه المسرحي الأول كان من حيث يدري قد أنجز افتراقاً لافتاً، غَدَتْ بَعْدَهُ تجربة النقاش الريادية مجرد ولادة قيصرية، بينما تبلور خَيَار القباني المسرحي في الرحم ذاته الذي أنجزته الذاكرة العربية الجمعية من حيث أنها لم تعرف مسرحا.. مكتفية بالشعر وروايته وبالسِيَر والحكايات يَقَولها الحكواتية بالرواية، والكراكوزية بما يُقَارب التجسيد الإذاعي للصورة المنعكسة من ظلالها.

سيجد أبو خليل القباني أن اغلب إرثه الحضاري الأكثر قرباً من المسرح: الحكاية، وأن اكثر ما تواترته الأجيال هو الشعر: روايةً وغناءً.

فكان أن مزج الاقنومين معاً في اكثر من سبعين مسرحية غنائية من تأليفه وتلحينه، بدأها في دمشق ثم مضى بها إلى مصر، مُؤسساً للمسرح الغنائي العربي حيث مهد الطريق أمام تجارب: سلامة حجازي - كامل الخلعي - عبدو الحمولي - سيد درويش، وصولاً إلى مسرح الأخوين رحباني الغنائي بحنجرته الفيروزية.

المفارقة التي جمعت كلَّ هؤلاء الرواد الأوائل من القباني وحجازي إلى سيد درويش، أنهم قصدوا حلب حاضنة الإرث الغنائي العربي، لا.. ليعرضوا أعمالهم فيها.. فحسب، وإنما ليمكثوا فيها ويأخذوا عن أساتذتها فنون الغناء، خصوصاً: الموشحات والقدود والقصائد المُغنَّاة. هكذا فعل أبو خليل القباني ليبلور تجربته على يد الشيخ أحمد عقيل، وترك سيد درويش فرقة سلامة حجازي تعود إلى مصر بدونه ليمكث في حلب مُجَاوِراً لموسيقارها آنذاك.

بعد اكثر من مئة عام على العرض المسرحي الأول لأبي خليل القباني كتب سعد الله ونوس مسرحيته «سهرة مع أبى خليل القباني» ثم اصدر بيانه التأسيسي حول تأصيل المسرح العربي فإذا به يُؤسس على تجربة أبى خليل القباني، تلك التي كافأتها دمشق آنذاك بإحراق مسرحه!

سبعة عشر مسرحية ألَّفها ولحنَّها أبو خليل القباني وقدمَّها في دمشق، حتى وصل عدد أعضاء فرقته إلى الخمسين.. يمثلون ويغنون ويعزفون ويقوم بعضهم بأدوار النساء، بينهم من صار رئيساً للدولة السورية عطا الأيوبي عام ١٩٣٦ ومن صار طبيباً وتاجراً ومعلماً، ومنهم من استمر في المجال الفني على الرغم من الضغوط الاجتماعية.

نذكر من أعضاء فرقة القباني بدمشق: صالح باشا - داوود الخوري - أمين الأصيل - نقولا شاهين - توفيق شمس - الشيخ عبد الرحمن القصار - محمود الكحال - الشيخ رشيد عرفة - محيي الدين عرفة - راغب الصيداوي - مصطفى القاري.. وآخرين.

أما في مصر.. فقد أنجز القباني ثلاثة وخمسين مسرحية غنائية، بدأها في الإسكندرية ثم انتقل بها إلى القاهرة، فذاع صيته، كما ورد في أعداد جريدة «الأهرام» طيلة ستة عشرة عاماً قضاها في مصر حتى منحه «الخديوي توفيق» دار الأوبرا ليعرض عليها مسرحياته بلا مقابل طيلة أسبوعين بعد أن حضر إحدى عروضه.

وسيكون حريق مسرحه الثاني «دار التمثيل» في القاهرة خلال غياب أبي خليل القباني في جولة مسرحية، الضربة الثانية القاصمة، يعود بعدها إلى دمشق لِيُوَافيه الأجل والنسيان عام١٩٠٣ وسنذكر رحلته إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث عرض في شيكاغو للجالية السورية بعضاً من أعماله ومنها: «عرس شرقي في دمشق - عنترة بن شداد - هارون الرشيد مع أنيس الجليس».

ومن مسرحياته السبعين، تبقى في متناول الباحثين بالإضافة إلى مسرحياته الثلاث السالفة الذكر، نصوص: «ناكر الجميل - الأمير محمود نجل شاه العجم - عفيفة - لباب الغرام - حِيَل النساء» وأغلبها تستلهم السير العربية الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة. بالإضافة إلى ألحانه التراثية والشعبية وموشحاته وقصائده المُغَنَّاة، حيث كتب ولحن وغنى حين أضناه شوقه في القاهرة إلى دمشق: «يا طيره طيري يا حمامة».

ليرفَّ الحمام بأجنحة الذكريات حول مسقط رأسه في حيٍّ سوق ساروجة، على أمل «لانزال نطالب به وزارة الثقافة لإنشاء متحف خاص بإبداعات أبى خليل القباني في أرجائه» أو في بيته الصيفيّ في منطقة كيوان والذي استملكته مؤخرا مديرية سياحة دمشق لترميمه.

مسرح حلب في مئة عام

سيظلّ الجهد الفردي في التوثيق بغياب المؤسسات؛ هو الجهد الوحيد المتاح عربياً للحفاظ على ذاكرة في طَوْرها إلى النسيان، لهذا استغرق هلال دملخي خمس سنوات بحثا ولقاءات ومقارنة للوثائق حتى استقام كتابه «مسرح حلب في مئة عام ١٩٠٠ - ٢٠٠٠» مُنوهاً بترحيبه بأيِّ تصويب أو إضافة إلى الطبعة الثانية.

لم تتأخر حلب عن بيروت «مارون النقاش في أول عرض مسرحي له عام ١٨٤٨» وعن دمشق «أبى خليل القباني ١٨٥٣» حتى كان لها عرضها المسرحي الأول الخاصُّ بها تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً على يد رائدها المسرحي (يوسف نعمة الله جَدّْ) في مسرح المدرسة المارونية بحلب عام ١٨٧٢ من خمسة فصول بعنوان «بريجيت» واللافت طباعتها في كتاب بعد نجاحها كعرض مسرحي حيث انتشرت عَدْوى المسرح مُذْ ذاك، فقام توما أيوب بتأليف وترجمة اكثر من ستين رواية تمثيلية - على ما تُسمَّى المسرحية آنذاك - وأخرج أوغسطين عازار عام ١٨٨٧ مسرحية «افيجيني» لطلابه استغرق عرضها خمس ساعات متواليات فيما استقى أنطون ربَّاط من التاريخ العربي مسرحيته «الرشيد والبرامكة»، في حين استمرت الظواهر المسرحية كخيال الظل منذ العصر الأيوبي - الحكواتي - صندوق الدنيا، جنبا إلى جنب مع تيارين في الريادة المسرحية العربية، أولهما استقى المسرح الغربي اقتباساً وتقنيات «تجربة مارون النقاش»، وثانيهما استقى من التراث والغناء العربيين مناخاته «تجربة أبو خليل القباني» ولا يزال المسرح العربي ينوس بينهما إلى اليوم رغم محاولات التأصيل وبياناته.

ثمة في حلب تجربة طريفة منذ مطلع القرن العشرين استقت بعفوية من تقاليد الفرجة الشعبية الساخرة منها خصوصاً والتي تضمَّنتها حوارات كراكوز

وعيواظ في خيال الظلّ حيث وثّق د. سلمان قطايا لنصوص حلبية خاصة بهذه الفرجة مناخا وبيئة وأحداثا ولهجة؛ وبتواتر هذا التقليد في حلب ظهر ثنائيان شعبيان كأنهما يُعيدان إنتاج كراكوز وعيواظ من حيث لايدريان ولكن على صورتيهما من غير خيال ظل وراء شاشة وهما: عبدو السوّاس، الذي كان يعمل بالفعل سواساً وعبدو التنكجي وكان يصنع التنكات والأباريق ويُصلِّح بوابير الكاز - فالتقت موهبتهما الفطرية عبر حواريات هزلية في السهرات نالت استحسان الناس حتى أسسا «فرقة عبدو - نجمة سوريا» عام ١٩١٩، واستأجرا مقراً لعروضها في دار عربية واسعة جعلا من مصطبتها مسرحاً ومن باحتها صالة للجمهور ومن غرفها العديدة المطلة على الباحة أمكنة للعائلات تتابع من نوافذها النساء ما يُعرض دون أن يراهُنَّ أحد.

وقد حفلت حواراتهما الهزلية بالنقد للمجتمع ولمساوئ الاحتلال وغيرهما، ومن فصولهما التمثيلية «قاضي الولاد شنق حالو»!

بينما كانت مدارس حلب «الفاروقية - المارونية - الشرقية - العربية الإسلامية - مكتب الصنائع» تُعَزِّز النشاط المسرحي بعروض متوالية كانت تستقي مادتها من التاريخ العربي الإسلامي «صلاح الدين الأيوبي - النعمان بن المنذر» وغيرها مع تنامي المشاعر القومية وتأسيس أول حكومة عربية بعد الثورة العربية الكبرى واستمرت بمسرحيات وطنية تُنَدِّد بالاحتلال الفرنسي، وفي إحداها:

«استقلال أمريكا» فَقَدَ خير الدين الأسدي علاّمة حلب وصاحب «موسوعة حلب المقارنة» يده بانفجار ديناميت في كفه وهو يمثل أحد أدوارها الرئيسية وربما لاتعرف الولايات المتحدة الأمريكية أن أحداً من الشرق قد فقد يده من اجل استقلالها!، مثلما يفقد الشرق اليوم استقلاله من اجل استقلاليتها بالقرار العالمي!.

أسهم الاستقلال الأول لسوريا بعد الحرب العالمية الأولى - حكومة فيصل - في مبادرات النخبة السورية المثقفة بإنشاء نواد وجمعيات بالمئات، كان أغلبها يساهم في ترسيخ المسرح كحالة تواصل ثقافي وسياسي حيث تأسست في حلب عشرات النوادي، كانت مساهمة الأرمن فيها بعد تهجيرهم عام ١٩١٥ - بارزة بأكثر من تسع فرق وجمعيات لاتزال مستمرة في نشاطها المسرحي باللغة

الأرمنية لكنها رفدت مسرح حلب بمخرجين وممثلين درسوا في بلدهم الأم وعادوا إلى حلب بخبرات أكاديمية واطلاع واسع، وبينما تمتعت الفرق الأرمنية بالاستمرارية تعرضت الفرق والنوادي المسرحية الحلبية لمضايقات الاستعمار الفرنسي بسبب مسرحياتها الوطنية ومع ذلك استطاعت الاستمرار لفترات فرق: «أنصار التمثيل - نادي الصنائع - فرقة حسن حمدان - فرقة الأرض المقدسة - الفرقة القومية للتمثيل - الفرقة السورية للتمثيل» حيث لعب كلٌّ من: الشاعر عمر أبو ريشة والممثلان المخرجان محمد بشير العباسي وشرف الدين الفاروقي دوراً بارزاً فيها، وأحد أبرز ممثلي الكوميديا في الثلاثينيات نعيم كبوجي وكامل بدوي الذي لقّب بـــ «موليير حلب».

لم يفت الباحث في توثيقه أن يحصر الأماكن التي احتضنت أعمالاً مسرحية في حلب ومنها بيوت ومقاه ودور للسينما عدا الصالات المسرحية في المدارس، والمسارح المتخصصة ومن أبرزها وأقدمها «مسرح الشهبندر» الذي استضاف منذ ١٩٠٥: (فرقة سلامة حجازي - فرقة جورج ابيض - فرقة يوسف وهبي - فرقة فاطمة رشدي - فرقة نجيب الريحاني - فرقة علي الكسار) وأساطين الطرب: منيرة المهدية - صالح عبد الحي - محمد عبد الوهاب - فيروز - سعاد محمد، وغيرهم.

واشتهر مسرح النادي الكاثوليكي - مسرح الجمعية الخيرية الأرمنية - مسرح دار الكتب الوطنية - مسرح نقابة الفنانين - ومسرح قلعة حلب، حيث بلغ عدد الصالات المسرحية في حلب ثلاثة وستين مسرحاً، بالإضافة إلى صالات السينما التي استخدمت للعروض المسرحية، وقد فات الباحث عند توثيقه لنادي الصنائع ومساهمة شرف الدين الفاروقي أن مسرحية «محمد علي الكبير» عام ١٩٣٣ التي كتبها وأخرجها الفاروقي وقام ببطولتها عميد الممثلين الحلبيين بشير عباسي مع خمسين ممثلاً وممثلة على خشبة سينما «اللونابارك» قد استخدمت التقنيات السينمائية باستغلالها شاشة السينما لعرض لقطات من فيلم تسجيلي عن مرحلة محمد علي الكبير وبنائه للأسطول البحري المصري ثم لقطات في مشاهد مسرحية لاحقة للأسطول المصري في معركة البوسفور مع الأسطول العثماني

بالتوافق مع سياق العرض المسرحي، ومثل هذا التجريب يُعَدُّ ريادة ثانية لحلب ومغامرة مسرحية في زمانها.

إذا كان عقد العشرينيات في قرن مضى قد حَفِلَ بتأسيس عشرة فرق مسرحية واقتصرت الثلاثينيات على خمس فرق نتيجة رقابة الانتداب الفرنسي وإغلاقه الكثير من النوادي التي حرضت ضد الاحتلال بمسرحيات وطنية، فقد شَهِدَ عَقْدُ الأربعينيات تأسيس اثنتي عشرة فرقة مسرحية جديدة، وفي الخمسينيات تأسست ثماني عشرة فرقة كان أبرزها: نادي شباب العروبة نادي التمثيل العربي، جمعية الأدب والفنون - وفرقة المسرح الشعبي التي أسّسها الفنان عمر حجو والمخرجان سليم قطاية وجميل ولاية، وضمَّت أول ممثلتين سوريتين احترافاً.. هما: ثناء وثراء دبسي اللتان شكّلتا مع عمر حجو، أحمد عداس نواة مسرح التلفزيون من إخراج سليم قطايا ونواة المسرح القومي في دمشق مع المخرج حسين إدلبي وغيرهم من فناني دمشق.

وإذا كانت مساهمة حلب في مجال الغناء والطرب معروفة على نطاق واسع فان مساهمة أبنائها المسرحيين طوال مئة عام لا تقلّ أهمية حيث بلغ عدد فرقها المسرحية ١١٤ فرقة، وعدد المسرحيات المعروضة ١٠٥٦ نصا مسرحيا، وشارك فيها ١٢٥٧٢ ممثلا وممثلة تحت إدارة ٩٨ مخرجاً مسرحياً هاوياً وأكاديمياً وأكثر من ٣٨ كاتباً مسرحيا أبرزهم: «عمر أبو ريشة - عبد الرحمن أبو قوس - وليد إخلاصي - خليل هنداوي - عبد الفتاح قلعجي - محمد أبو معتوق» إضافة إلى كثيرين خاضوا تجربة الاقتباس والأعداد والترجمة.

بتواتر كل هذه التجارب ومع وجود مخرجين أكاديميين، تهيأت فترة ذهبية لمسرح الشعب بحلب الذي ساهم وليد إخلاصي في تأسيسه مع المخرجين: حسين إدلبى - د.شريف شاكر - د. توفيق الأسدي - د. فؤاد الراشد، ومن الممثلين: بشار القاضي، رضوان عقيلي، أديب قدورة، عبد الرحمن حمّود، هدى ركبي، سعاد عمر، احمد عداس وآخرين.

وقد حرص مسرح الشعب على تقديم ريبرتوار لعروضه كلّ موسم مسرحي وأنتج ١٨ عملاً مسرحياً واستقطب جمهوراً واسعاً ومن أبرز أعماله

«هبط الملاك في بابل لدورنيمات - علي جناح التبريزي لألفريد فرج - كيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاصي - حليب الضيوف للطيب العلج والتي أعطت الفرصة لفواز الساجر حتى يثبت أنه واحد من أهم المخرجين في الحركة المسرحية السورية.

استمرت تجربة مسرح الشعب بين عامي ٦٨ - ١٩٨١ حتى اندماجها بالفرقة الرسمية لوزارة الثقافة - المسرح القومي بحلب الذي ورث تقاليد مسرح الشعب لكنه بسبب البيروقراطية وانعدام الكفاءة وافتقار كوادره للمبادرة لم يستطع النهوض بما يقتضيه وجود فرقة لها موارد ثابتة ومسرح خاص بها وكوادر متخصصة رغم تقديمه لأكثر من خمسة وثلاثين عملاً مسرحياً، النادرُ منها تألَّق أو حقق حضوراً جماهيرياً أو اكتفى برضا النقاد!.

ولم يكن ذلك بمعزل عن انحسار المسرح السوري مع نهاية الثمانينيات وتوقف ابرز مهرجاناته «مهرجان الهواة - مهرجان المسرح الجامعي - مهرجان العمال» وقبلها مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي كان نافذة للتواصل مع التجارب المسرحية العربية، بينما أصيبت تجارب لافتة للنظر بالسكتات القلبية المتوالية: «تجربة مسرح الشوك - أسّسه عمر حجو وتألق فيه دريد لحام، المسرح الجوَّال الذي كان يعرض في البلدات النائية والأرياف، المسرح التجريبي الذي أسسه سعد الله ونوس - فواز الساجر وتابع فيه جواد الأسدي وجهاد سعد».

وقد طال هذا الانحسار حلب أيضا، رغم ريادتها حيث لم تستطع أن تُنْجز من مهرجانها المسرحي سوى ثلاث دورات واقتصر حضورها المسرحي على جهود فردية وهو ما ينسحب على الحال المسرحي في مدن سورية غيرها، حيث تكدَّس النشاط المسرحي في دمشق، كما تكدَّس فيها خريجو المعهد المسرحي من غير أن يُنجزوا أعمالاً متميزة سوى بعض عروض لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة وسرعان ما خطف الإنتاج الدرامي التلفزيوني كلّ كوادرنا المسرحية إليه، كما خطف كتاب مسرح وقصة ورواية إلى نصوص مسلسلاته الطِوَال، في حين لايتجاوز عدد أعضاء جمعية المسرح في اتحاد الكتاب عشرة كتاب مسرحيين في أحسن حال!

المسرح السوري.. راهناً:

من الموضوعات الكبرى إلى الشَغَف بالتفاصيل

كأنما انسرب المسرح السوري من أقنومين.. ما يزالان على طرفيّ نقيض، وذاك منذ بدايات المسرح الأولى في بلاد الشام، الأول.. تمثَّل بخَيَار مارون النقاش في اقتباسه المسرح الغربي نصوصاً آنذاك وأساليب، أما الثاني.. فتمثَّل بخَيَار أبي خليل القباني في استلهامه التراث العربي لمسرحه: حكايةً وشعراً وموسيقى.

يُمكن القول بأن هذين الأقنومين لا يزالان يتجاذبان مسرحنا العربي عموماً، وإن انكمش أقنوم التأصيل لمسرح عربي معاصر - بحسب بيانات سعد الله ونوس - بتراجع الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح عربياً، مع انكماش دور الثقافة عموماً في تشكيل ذائقة طبقة وسطى عربية آخذةٍ بالاضمحلال، مع استفحال «الميديا» بكل أنواعها، خصوصاً المرئية بفضائيات عربسات ١+٢، وغيرهما من أقمارٍ للاستهلاك اليوميّ.

من قراءة بدايات المسرح العربي في بلاد الشام ومصر، بدءاً من النصف الأخير للقرن التاسع عشر، يتخيَّل المرء لوهلةٍ، أن نموذج المسرح العربيّ الذي استقاه النقاش ويعقوب صنُّوع، قد لامس أذواق النخبة في الطبقة الوسطى العربية آنذاك، كما استهوى الأرستقراطية الصاعدة، وأن نموذج القباني قد لامس أذواق الشريحة الأوسع من ذات الطبقة، التي كانت نضجت في مصر، بينما كانت تتشكَّل في سوريا، فيما اتخذت الشرائح الأكثر فقراً وشعبية موقف المتزمتين، الرافضين لهذه البُدْعة الجديدة: المَرْسَح، أو أنها.... التزمت الصمت حتى في لحظة إحراق مسرحه!.

المفارقة.. أن المادة التي استقى منها القباني مسرحه، ألف ليلة والشعر والموشحات والقدود.. هي في النسيج الثقافي الجمعيِّ لهذه الشرائح عبر تاريخها الحضاري الطويل!، بينما استورد النقاش مادة مسرحه من ثقافة أخرى!، حَظِيَتْ في بيروت باهتمام شريحةٍ مُنجذبةٍ إلى النموذج الغربيّ الأوروبي، لكن استقرار المجتمع المصري، واستقلاليته النسبية، هو الذي جعل من مصر ملاذاً لتجارب بلاد الشام المسرحية، التي حظيت باهتمام البرجوازية المصرية الصاعدة، وبرعاية أرستقراطيتها الحاكمة، حتى أن القباني بعد حرق مسرحه في دمشق التجأ إلى مصر... لجوءاً فنياً، سيظلُّ يتكرَّر.. كما في هجرة الحناجر السورية: اسمهان - فريد الأطرش - فايزة أحمد - نجاة الصغيرة - ميادة الحناوي - أصالة... إلى القاهرة عاصمةً لإنتاج الفن والغناء العربي.. ولتسويقه.

المسرح القومي بدمشق... نموذجاً:

بالتزامن مع تأسيس المخرج سليم قطايا لمسرح التلفزيون الذي قدَّم مجمل أعماله عن نصوص مسرحية مترجمة، تأسَّس المسرح القومي بدمشق عام ١٩٦٠.

ففي حين أرسى حكمت محسن - إذاعياً ومسرحياً - لدراما سورية شعبية بملامح دمشقية على هيئة نماذج فنية مُستقاة من الواقع اليومي المعاش، وتابع تلامذته خياره في فرقة المسرح الشعبي.. توجَّهت النخبة إلى النصوص الغربية، وسنجد أنه من بين الأعمال الثلاثين الأولى للمسرح القومي بدمشق، ثمة.. ثلاثة أعمال مسرحية تستند إلى نصوص عربية: لمحمد تيمور - توفيق الحكيم - يعقوب الشاروني، فيما النصوص الباقية تعكس مختلف التيارات المسرحية في الغرب، بمختلف أزمانها، بدءاً بـــ: أرستوفانيس، مروراً بموليير وشكسبير بالطبع، فإلى: طاغور - إبسن - ألبيركامو - غوغول - أوسكار وايلد - برنارد شو - تنسي وليامز - بريخت - جان بول سارتر - بيراند يللو - لوركا.. الخ.

حتى تجد «صابر أفندي» لحكمت محسن طريقها إلى قومي دمشق، بإخراج عبد اللطيف فتحي عام ١٩٦٨، كأول اعتراف نخبوي بمسرح شعبي!.

وحيث أن عام ١٩٦٧، هو عام مفصلي في تواريخ هزائمنا المعاصرة، سنجد د.رفيق الصبان يقدم لبريخت: بنادق الأم كلارا، تحت عنوان: بنادق الأم أمينة!،

بإعداد توخّى ما هو أكثر من إعادة إنتاج النص مُعرَّباً إلى تعريبه مناخاً وبيئة وشخصيات، وهو ما فتح الباب على مصراعيه في أعمال كثيرة لاحقة، تذرَّعت بتبيئة النصوص الأجنبية وإسقاطها على حالة عربية راهنة!، ومن ذاك ما فعله سعد الله ونوس في أعمال المسرح التجريبي الذي أسسه مع فواز الساجر، كأحد امتدادات قومي دمشق.

وكما لاحظنا، كيف لعبت الثورة العربية الكبرى دوراً في انعطاف الحركة آنذاك من اعتمادها نصوصاً أجنبية، إلى نصوص محلية استقت من التاريخ العربي والإسلامي مادتها، وساهمت كذلك نكسة حزيران ١٩٦٧، في توالي نصوص محلية هي انعكاس مباشر لها: الشيخ والطريق لعرسان - السيل لعلي كنعان، أو عربية: أغنية على الممر لعلي سالم - الغريب لمحمود دياب، أو تحاول إعادة قراءة إرهاصاتها: الخطا التي تتحدر لأحمد يوسف داوود.

لتشكل مسرحية: المهرج لمحمد الماغوط - عام ١٩٧١، مفترق طريق ساخر وهجائي مُلْتَبِسٍ بتشاؤم تاريخي قديم - حديث، عن الحال العربي في تواريخ نكساته المتواليات، وذاك بعيداً عن نسق آخر من النصوص، خطابي، إنشائي، أو بشحنة تعبيرية صارخة، كمثل: الغرباء لا يشربون القهوة، لمحمد دياب، الغرباء لعرسان - كفر قاسم لجان ألكسان، أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام لمصطفى الحلاج، بعد نصه «احتفال ليلي خاص لدريسدن» في إحالة مجازية إلى إمكانية أن تكون درسدن المدمرة هي القنيطرة أو دمشق أو بيروت أو القاهرة على خطوط التماس!.

أما بريخت فيعود ليطلّ بعد عشر سنوات من إطلالته الأولى عام ١٩٦٤ في «الاستثناء والقاعدة»، وذلك في نص قلَّما حفلت به المسارح العربية هو:

الهوراسيون والكوراسيون، عام ١٩٧٤، قفزاً إلى ١٩٩٠ مع: رجل برجل لفايز قزق، مختفياً بعدها تماماً، بعد أن ترك بصماته كمؤلف في نتاج كتابنا المسرحيين، وكمدرسة إخراجية في أعمال مخرجينا، لتشكّل نصوص سعد الله ونوس، مفترق طريق آخر، في النصوص المسرحية السورية على خُطا تأصيل المسرح عربياً، منذ: سهرة مع أبي خليل القباني عام ١٩٧٤، إلى سهرة من أجل ٥ حزيران، إلى الملك هو الملك عام ١٩٧٧، ومغامرة رأس المملوك جابر عام ١٩٧٩، قفزاً إلى عام ١٩٩٦ مع نصّه «يوم من زماننا»!.

وكان ونوس بإشرافه على المسرح التجريبي وتعاونه الثنائي مع فواز الساجر خصوصاً، قد قام بإعداد أكثر من عمل، بما يُمكن إدراجه في خانة إعادة الكتابة، تناصاً مع نص سابق في نص لاحق.. وصولاً إلى «الاغتصاب» التي كتب لها فصلاً ثانياً، غدا نصاً مُستقلاً، وطرح لأول مرة رؤية جديدة للصراع العربي - الصهيوني، لم يعهدها مسرحنا السوري، فتمَّ إيقاف عرضه الذي تصدّى لإخراجه مخرج عراقي هو: جواد الأسدي.

بالتوازي مع مسرحيات ونوس التي استلهمت التراث والتاريخ، على قاعدة المفهوم البريختي للصراع حياةً ومسرحاً ومفاهيم، ستَمْتَحُ عروض أخرى لقومي دمشق، من التاريخ لاستنهاض الراهن، كأيام سلمون لصدقي إسماعيل عام ١٩٧٣ - سيزيف الأندلسي لنذير العظمة عام ١٩٧٦، وقبلهما: الزير سالم لألفريد فرج عام ١٩٧٢ من إخراج رفيق الصبان، ثم سيعاد إنتاجها بعد ١٢ عاماً على ذات الخشبة من إخراج نائلة الأطرش، وكأن شيئاً لم يتغيّر من حال بطون العرب وأفخاذها!.

أما ممدوح عدوان، الذي كتب بعد النكسة مسرحيته: كيف تركت السيف، فسيقوم في أول إطلالة لنصوصه على خشبة قومي دمشق عام ١٩٧٧، بإعادة إنتاج هاملت شكسبير نصاً ثانياً في: هملت يستيقظ متأخراً،

عن حال ممالك الدانمارك العربية!، فيما سيكون نصُّه: زيارة الملكة عام ١٩٨٣، على هيئة بيان سياسي مباشر في لَبُوسٍ مسرحي، مُنتقلاً بعده من السياسي إلى التاريخي في: سفر برلك عام ١٩٩٤، ثم إلى التاريخي - الاجتماعي في: حكي القرايا.. حكي السرايا، ثم إلى الاجتماعي - السياسي في: الوصية عام ١٩٨٨ - الميراث في العام ذاته، الغول عام ١٩٩٥، حمام شمس النهار عام ١٩٩٦، وفي: الخادمة عام ١٩٨٥ على وجه الخصوص!.

ربما سأستدرك، قبل أن يستدركني سواي، فأُشير إلى أن عروض المسرح القومي بدمشق منذ تأسيسه عام ١٩٦٠ وحتى راهننا، هي حصيلة مشارب وخيارات شخصية ومذاهب فكرية وفنية مختلفة، لكن الشيء الرئيسي الذي يأخذ غالبية أعماله تحت يافطته، هو الشغف بالموضوعات الكبرى، التراجيدية منها، والتاريخية، أو المستمدة من التاريخ والتراث، مع طغيان السياسي - الأيديولوجي على سواه، وبالنخبويّة في اختيارات نصوصه المترجمة خصوصاً، ثم ان أعماله جميعاً تنوس فنياً بين تأثيرات المسرح الغربي المتوالية في مسرحنا العربي عموماً، وبين محاولات البحث عن صيغة فنية عربية لمسرح عربي، توالت محاولاته حتى وصلت حداً طغت فيه شكلانيات ما يُسمَّى بالفُرْجة المسرحية.

وقد بدأنا نتلمَّس بوادر التحوُّل عن الموضوعات الكبرى منذ حقبة الثمانينيات حتى تأكدت في التسعينيات وصولاً إلى يومنا هذا، انعكاساً لتغيُّرات عالمية ومحلية، فمع عقد الثمانينيات بدأ عصر ما يُسمَّى بانهيار الأيديولوجيات، يَعْنُونَ به انهيار المنظومة الاشتراكية فحسب!، ولم يعد الخيار الاشتراكي خياراً محلياً أوحد، حتى توالت أجيال لم تسمع بـــ «الطريق العربي إلى الاشتراكية»، وفنياً.. حتى بدا وكأن المسرح العالمي - الذي نستورد مدارسه على التوالي - قد استنفذ حداثته، التي توَّجها مسرح العبث من ناحية، والمسرح السياسي.. بريخت خصوصاً، ومسرح الشارع والمسرح الفقير ومسرح الغضب.. الخ، بينما كان المسرح الغربي يدخل في مرحلة ما

بعد حداثته مسرحاً بصرياً، بتأثير الصورة المرئية وتطور تقنياتها، وذلك باعتماده الجسد حواراً، والمشهدية بدل بنائية المشهد، والسينوغرافيا بدل الميزانسين، وتكريس التقنيات على حساب كينونة الممثل، وتقليص الحوار المسرحي إلى درجة إلغائه، وإعلان موت النص المسرحي وموت مؤلفه معاً، والاستعاضة عن الحدث باللا حدث، وعن الحكاية.. بالأحلام والكوابيس، وعن الصراع الدرامي بتفكيكه إلى خواطر وارتجالات لاواعية، وتهجير المسرح من الجماعة ومن تواريخها إلى الفرد ولحظاته الصغيرة، وصار الرقص التعبيري ضَرَبْةَ لازبٍ في كل عرض ..الخ.

كل ذاك.. سيُلقي بظلاله على مسرحنا، الذي كانت تتردّد فيه أصداء سوانا تحت يافطة: المسرح الطليعي - المسرح التجريبي - وغيرها، في وقتٍ وصل فيه مسرحنا إلى ذروة أزمته في التواصل، باقتصار جمهوره على نخبةً من الطبقة الوسطى، ثم اكتفاءه بنخبة هذه النخبة.. تتكرَّر وجوهها المعتادة عند كلّ عرض مسرحي، بالتزامن مع انحسار أولوية الثقافة إلى الهامش في سلم أولويات واهتمامات مجتمعنا ومؤسساته، واستفحال الميديا الإعلامية بتكريسها على حساب الثقافة، وقد غابت مهرجانات المسرح على التوالي، في وقت تكاثرت فيه مهرجانات الغناء والسياحة والتسوُّق وعروض الأزياء.. وسواها، بينما كانت نفقات، إحداها كافية لإنشاء فرق مسرحية في كل المحافظات السورية!.

وفي حين لم يستطع المسرح القومي بدمشق، أن يكون له ريبورتوار عروض، يتم باستعادتها إبقاء تواصل الأجيال مع الحركة المسرحية مستمراً وذلك لأسباب مالية، وكنا.. قد أنفقنا أموالاً طائلة على الرياضة، دون أن يتغيرَّ ترتيبنا على اللائحة الرياضية الدولية!.

تَكْمُنُ إحدى جوانب أزمتنا المسرحية.. في المسرحيين أنفسهم، حيث جاء تأسيس المعهد العالي المسرحي ليرفد الحركة المسرحية بدماء جديدة، فإذا بهم يتخرجون منه: قلوبهم مع المسرح حسرة وحنيناً، عيونهم وجيوبهم نحو مسلسلات التلفزيون!.

وكان على المؤسسة المسرحية أن تبدأ منذ عقود بتطوير آليات إنتاجها المسرحي، بما يضمن استقرار واستمرارية كوادرها، حتى سمعنا أنه.. قد بدأ مؤخراً - ومتأخراً جداً - التفكير بخطوات تحديثٍ من هذا القبيل، بعد اختلاط حابل مسرحنا بنابله وازدياد نسبة العروض المسرحية الباهتة، مع إنزياح الاختصاصات وفتح الأبواب على مصاريعها لكل راغب في الزواج المسرحي: إعداداً وتأليفاً وإخراجاً وفي السينوغرافيا - البُدْعة الاصطلاحية الطارئة - والديكور وتصميم الأفيشات!.. في آنٍ معاً!

ربما.. يُشير هذا إلى غياب التقاليد المسرحية عن المؤسسة الوحيدة في سوريا، التي لم تنقطع عن إنتاجها المسرحي منذ تأسيسها عام ١٩٦٠ وحتى راهننا، حتى تجاوزت عدد أعمالها المسرحية المئتين، فيما لم تستمرَّ تجارب أخرى كالمسرح الجوَّال - والمسرح التجريبي - ومسرح الشوك، وبالطبع تجارب فرق الهواة المسرحية باستثناء فرقة عمال حمص المسرحية لسنوات طويلة، لكن استمرارها يبدو اليوم.. غائماً، ولم تلبث فرق وتجمعات مسرحية خاصة أن تأسست حتى توقفت بعد حين، لأسباب مالية غالباً، حيث تكلفة الإنتاج لا يُوَازيها ما يجتمع لها في شباك التذاكر، عدا.. العروض التهريجية الهابطة والتي يستمر أغلبها شهوراً وبعضها.. لسنوات!، بتوالي حضور شرائح متنوعة.. وهو ما يطرح فعلاً، إشكالية: الجمهور الغائب، وهل هو غائب فعلاً، أم.. أن المسرح هو الغائب الحاضر، يُطلُّ أحياناً... في بعض العروض ويختفي عن سواها.

هذه المعطيات وغيرها.. جعلت المسرحيين كمثل «سكان الكهف» حتى صاروا في غربةٍ داخل مؤسساتهم، وفي غربة داخل ذواتهم، وفي اغترابٍ عن الناس الذين قد صاروا: جمهوراً غائباً.. منذ زمن طويل.

أو.. أن الإسفاف والسطحية والتهريج بكلّ مبالغاته، قد نجح من حيث فشل الآخرون!، دليلاً على أزمة بنيوية، أشمل من المسرح بكثير.. تجتاح مجتمعنا بكل شرائحه!.

ظواهر.. وإنعطافات في مسرحنا السوري

خاض المسرحيون في تجارب وإنعطافات وخيارات متعددة، كنا قد رصدنا بعضها.. على صعيد اختيار النصوص، خصوصاً مع تواتر النصوص المسرحية المحلية في عروض المسرح القومي في دمشق.. نموذجاً، وسيظلّ نموذجاً لهذه الدراسة حتى مُنتهاها.. حيث انتقل المسرحيون السوريون من خيار إلى خيار فني، بدءاً من خيار مارون النقاش وخيار أبي خليل القباني.

وسنجد التأشيرات المسرحية العالمية تتوالى، لتستقر عقوداً عند التجارب التي جلبها المخرجون المسرحيون السوريون، وقد درس أغلبهم في الدول الاشتراكية السابقة، فتمَّ تداول أسماء وطرائق: ستانسلافسكي - مايرخولد - بريخت، خصوصاً.

ورغم انغلاق المناخ المسرحي السوري على ذاته، بعكس المناخات اللبنانية والتونسية والمغربية المفتوحة مسرحياً على التجارب الأوروبية، خصوصاً الفرانكفونية منها، على الضفة الأخرى للمتوسط.. فإن مسرحنا السوري استطاع الاستمرار بجهود ذاتية ومبادرات فردية غالباً.. لذلك يمكن القول بأن مسرحنا سيظلُّ تحت التأسيس: تأليفاً - تمثيلاً - إخراجاً، ومرتبطاً بظواهر فردية، ما أن تغيب عن الساحة بالصمت أو الموت المبكر غالباً!، حتى نشعر بثقل الفراغ الذي تركته!.

فمن الخيارات الإخراجية التقليدية التي عاد بها أوائل المخرجين السوريين العائدين من مصر: رفيق الصبان - أسعد فضة - خضر الشعار - حسين إدلبي - علي عقلة عرسان في حقبة الستينيات، إلى الخيارات الإخراجية التي عاد بها

الدارسون في البلدان الاشتراكية.. محمود خضور - شريف شاكر - وليد قوتلي - مانويل جيجي - فواز الساجر وآخرون.. جرى اختبارها جميعاً، وصولاً إلى مسرح الفرجة القائم على أجواء شعبية احتفالية، لم ينقطع القول بالتجريب.. المسرح الطليعي - المسرح الاحتفالي - المسرح التجريبي... الخ، وانعكس ذلك على النصوص المسرحية المحلية، فكان أن استلهم فرحان بلبل، لعبة بيراند يللو الشهيرة: المسرح داخل المسرح، مدماكاً لبنية نصِّه «الممثلون يتراشقون الحجارة» ١٩٧٥، قبل أن يتحوَّل إلى داعيةٍ ومُبشرٍ بالمسرح العمالي!.

وفعل رياض عصمت العكس.. حين ابتدأ بنص تجريبي عبثي «هل حان وقت العشاء أيتها الأخت الدسمة» إلى نصوص رمزية تعبيرية «لعبة الحب والثورة» وصولاً إلى استلهام مفردات تراثية في ذات النسيج:

السندباد البحري ١٩٨٨ - ليالي شهريار ١٩٩٥.

بينما اختار المسرح القومي بدمشق: مقام إبراهيم وصفية لوليد إخلاصي ١٩٨٠، نصاً لا يُشبه نصوصه التجريبية في شيء، ويُشير إلى انعطاف آخر نحو الرحم الشعبي المحليِّ، وعلى هذا المنوال جرى انعطاف عبد الفتاح قلعجي من نصوصه التي سمَّاها بالطليعية، مع كونها إعادة إنتاج للعبث الغربي في مناخ شرقي!، حيث قدم له المسرح القومي مسرحيته «العرس - الحلبي طبعاً!» عام ١٩٨٧، ليعود كراكوز وعيواظ على يد عبد الرحمن حمادي عام ١٩٩٤، ويتوِّج كل ذلك تامر العربيد مع نصّ «السمرمر» عام ١٩٩٦ لناصر الشبلي، وفي بياع الفرجة من تأليفه وإخراجه عام ١٩٩٩، رافعاً يافطة مسرح الفُرْجة الشعبي الاحتفالي بكل مكوناته: حكاية وأحداثا ومنطوق شخصيات ونمذجة لها وغناء وأجواء احتفالية، كان زيناتي قدسية قد خاض مثلها مع نصوص محمود دياب، قبل أن يتخذ المونودراما ملاذاً له لسنوات عديدة!.

فيما قدَّم جواد الأسدي رؤية جديدة لملحمة جلجامش عام ١٩٨٦، بعد أن كان إيليا قجميني قد استقاها في عملٍ لفرقة المسرح الجامعي بحلب

١٩٨٢، تأسيساً على خيارات «أوجينوباربا» الإيطالية واستنساخاً لها.. حيث بدأت مع عقد الثمانينيات تصل تأثيرات مسرح ما بعد الحداثة الغربي: غروتوفسكي - أوجينوباربا.. قجميني المذكور أعلاه، وغيرهما.

وسنجد جهاد سعد في «كاليغولا» عام ١٩٨٦ يبحث عن ذائقته الإخراجية، التي وجدنا تجريبيتها تتكرَّس في «أواكس» عام ١٩٩٣، لينعطف بعدها إلى تجريب أكثر التصاقاً بالهموم اليومية للعرب داخل أسرابهم، باستحضاره لنص محمد الماغوط: خارج السرب.. ثم لايلبث حتى يعود الى مأثوراته الاغريقية: أنتيغون.. وسواها.

وأمسك غسان مسعود بآخر الخيط الذي قد أمسك به فواز الساجر في «سكان الكهف» ليدخل في تجربة «كسور» عن تشيخوف بالطبع!.

حيث كانت «سكان الكهف» عام ١٩٨٨، تبدو وكأنها لحظة انعطاف في مسيرة المسرح السوري، من موضوعاته الكبرى إلى الاهتمام بالتفاصيل الإنسانية على الخشبة، وهي كذلك لحظة انعطاف في مسيرة فواز الساجر، لاندري ماذا كان سيليها وقد خطفه الموت مبكراً وبشكل مفاجئ، فهل كان فواز الساجر يبث رسالته الأخيرة عبر عرضه المسرحي الأخير، وتحديداً في آخر ثلاثين ثانية لنشعر نحن: سكان الكهف.. ممثلين ومتفرجين، أن المسرح سينفجر بنا من أساساته ومن تحت مقاعدنا ومن وراء الكواليس، وأن سكانه سيخرجون من أحلامهم المسرحية إلى التشرُّد والصمت والهامشية!.

وكان غسان مسعود قدعاد الى تشيخوف دون ان يذكر اسمه أيضا في بروشور عمله: الدبيلوماسيون.. تاركا حبل الارتجال لممثليه حتى وقعوا في فخِّ التهريج اللفظيّ والحركيّ.

ثمة ظواهر.. بدأت في المسرح القومي بدمشق دون سواه، ومن ذلك.. ظاهرة المؤلف / المخرج مع علي عقلة عرسان في «الشيخ والطريق» عام ١٩٦٨، ليجعلها ثلاثاً بائنة مع نَصيَّة: الغرباء - ١٩٧٣، الأقنعة - ١٩٧٨، على الرغم من كثافة وجود المخرجين آنذاك!.

ومثلهُ.. فعل رياض عصمت مع نصه «ليالي شهرزاد» عام ١٩٩٥.
ليفتح أسعد فضة ظاهرة المخرج/ المؤلف في: حكاية بلا بدايه ١٩٨٥، تلاه فيصل الراشد في: التوقيع: أخوكم في الانسانية - ١٩٨٨، وعماد عطواني في: أبيض وأسود من العام ذاته، ثم وليد قوتلي في: بدون تعليق ١٩٩٦، وآخر.. اسمه: هادي المهدي في: دائماً وأبداً من العام ذاته، وتامر العربيد في: بياع الفرجة ١٩٩٩.

وكان جهاد سعد قد افتتح ظاهرة الممثل/ المؤلف/ المخرج.. معاً، في: «حكاية جيسون وميديا - ١٩٨٩، وثانية في: أواكس ١٩٩٣، تلاه هشام كفارنة في: بيت الدمى - ١٩٩٩، وغسان مسعود في: كسور - عام ٢٠٠٠، من غير إشارةٍ أن النصّ مستوحى من تشيخوف و.. عنه، كما قد فعل فايز قزق في: النوّ - ١٩٩٣، عن موليير، وماهر صليبي في: صمت الكلام - ١٩٩٧، عن تشيخوف.

وظاهرة «عن...» هذه، كانت قد بدأت بيافطة «إعداد..» ثم «إعداد وإخراج» يقوم بها المخرجون عادة.. لأسباب مالية أولا ثم.. فنية!.

وقد بلغ ازدراء الممثلين / المخرجين بالنصّ المسرحي إلى درجة خُلُوِّ عروض المسرح القومي بدمشق ونادي المسرح فيه من أي نصٍ أدبي مسرحي محلي، بين ثلاثين عرضاً خلال ١٩٩٧ - ٢٠٠٠!.

تكاد الثلاثين عرضاً الأخيرة، تشبه أول ثلاثين من عروض المسرح القومي بدمشق، من حيث أن الأولى احتوت عرضين عن نصين لممثلين فقط: أحمد قنوع - عبد اللطيف فتحي، وكأن الدائرة تعود إلى مُبتداها!.

وقد توالى الممثلون/ المخرجون بكثافة في عروض قومي دمشق وناديه المسرحي، وكان زيناتي قدسية قد سبقهم آتياً من فرق الهواة المسرحية بعد خبرة طويلة، ثم توالى خريجو المعهد المسرحي..من قسم التمثيل في غياب المخرجين: كهشام كفارنة - أيمن زيدان - فايز قزق - محمد آل رشي - كمال البني - عبد المنعم عمايري وآخرين.

وفي ظاهرة طريفة أخرى.. تمَّ استدعاء شخصيات مسرحية تراجيدية كلاسيكية من مضاجعها في نصوص لمؤلف واحد، ومن تأليف جماعي ارتجالي، كما في: هاملت يستيقظ متأخراً لممدوح عدوان، ليتكرَّر هذا كموضة رائجة: كما في: سرير ديزمونة ليوسف الصائغ، وفي: هاملت بلا هاملت لخزعل الماجدي، ثم في: إسماعيل هاملت لفرقة الرصيف، وفي: هاملت والزير سالم لرمزي شقير، وليس أخيرا في: تيامو لرغدا شعراني مع سميّه الشكسبيري روميو، حتى غدا هاملت الاسكندنافي مواطناً سورياً.. مثلنا!.

وتمّ تحويل قصص إلى نصوص مسرحية، وكانت بداية ذاك في عرض اسمه: من الأدب العربي عام ١٩٧٢، وفي حقل الإخراج: أتاسي - عويتي، حتى يحوّل سعيد حورانية «قصة موت معلن» لماركيز إلى عمل مسرحي عام ١٩٨٥، ثم عن قصص لكوليت بهنا في «شوية وقت»، ثم لها ولحيدر ولصليبي في: تخاريف - ١٩٩٩، من إخراج ماهر صليبي، ولم يختتمها جوان جان عن قصة المعطف لغوغول عام ٢٠٠٠!!!.

وكان أن استفحلت المونودراما على مسارحنا، وهي في بنيتها ومعمارها قصص بلغة المتكلم في لبوس مسرحي، وكان ممدوح عدوان بالتعاون مع زيناتي قدسية قد بدأها.. حتى ذهبت مثلاً يُحتذى، خصوصاً أنها تستدعي كلفة إنتاجية أقل، ويسهل انتقالها بممثل واحد ««أو... ممثلة».

بينما كان خيار فواز الساجر في «يوميات مجنون» مع أسعد فضة ممثلاً وحيداً على الخشبة، خيار مخرجٍ مع ممثلٍ راكم تجارب كثيرة، وكانت تجربة وحيدة، وربما كان سيقع في النمطية لو.. أنه كرَّرها، وهو ما لم يتداركه زيناتي قدسية على براعته وخبرته حين تكررت التجربة، فإذا تخيَّلْنا كيف سيتسيّد الخشبة ممثل في أول خطواته، ثم لم يكتف ببطيخة التمثيل فحمل معها بطيخة الإخراج أيضاً، حتى وجدناه طوال عرضه مُلتاثاً من أن تَزْحَطَ إحداها، أو يَزْحَط هو.. مع البطيختين!.

ثلاثة نماذج في باب الشغف بالتفاصيل:

تبدو العودة إلى تشيخوف بالتحديد.. خياراً مسرحياً ناجزاً، كلما كان الخلاص الجماعي أبعد منالاً وأكثر استحالة، بحيث ينعكس ذاك على دواخل الأفراد، فينكفئون إلى دواخلهم ليغتربوا في متاهاتها، مُنكسرين في صمت عزلتهم الطوعية!.

هكذا.. تأخر ظهور تشيخوف في عروض المسرح القومي بدمشق حتى عام ١٩٩٧، حين استلهمه ماهر صليبي لعرضه «صمت الكلام» ثم غسان مسعود لعرضه «كسور» عام ٢٠٠٠.

وما كنا بحاجة إلى تشيخوف قبل ذاك، فقد كُنَّا مُنشغلين بموضوعاتنا الكبرى، وبعبء تواريخنا، وبهزائمنا، وبأسئلة حائرة في راهننا.. عن مستقبلنا الجمعيّ، لم نَلْقَ لها جواباً، منذ مطلع ما يُسمى مجازاً «نهضة العرب الحديثة»!.

ثمّ ان «الإنسان الصغير» الذي كرَّس له تشيخوف جلَّ أعماله، كان مضمراً في إنكارنا لوجوده فينا، وقد تلاشى في جموعنا قبل أن يكتشف أنها تلاشت وتركته وحيداً في مواجهة «صمت الكلام» بعد سيل من بلاغات الخطابة، وفي مواجهة «كسور» دواخله بعد انكسار الجماعة!.

وليس المسرحيون بمعزلٍ عن هذا، فهم.. أيضاً، كائنات تشيخوفية بامتياز! لهذا.. أيضاً، استحضرت فرقة عراقية مسرحية في المنفى نصّ تشيخوف «عنبر رقم٦» من اخراج جواد الاسدي، لتكتشف فيه عنابر منافيها.

وهكذا.. أيضاً، أعادت فرق مسرحية أوروبية عديدة، جُلُّها من الهواة، اكتشاف تشيخوف كإلهٍ في انتظارها، بعد أن مكثوا طويلاً في انتظار غودو، الذي يبدو أنه لن يجيء مُذْ أعلن نيتشه: «موت الإله»، ثم أعلن مريدوه من النيتشويين الجدد: «موت الإنسان»، ثم أعلن نقادهم «موت المؤلف» وديمومة الكتابة في نصوص لاحقة عن نصوص سابقات.

من كل هذا، أو.. بعضه فحسب، قرَّر غسان مسعود أن يُضمر نصَّ تشيخوف في عرضه «كسور» ليقول بنص لاحق عن نص غائب، ينقل فيه

ريف روسيا القيصرية الشاسع على أجنحة المجاز، وبواسطة إزاحة الدلالة، إلى ريف سوريا الضيق في هجرة مدنية مُعاكسة!.

هكذا.. وضع «الكائن الصغير» الذي في غسان مسعود يده على كسوره، التي هي كسورنا وانكساراتنا، فاستقطب عرضه بنجاحٍ.. شريحةً دخلت إلى الصالة لتجد كينونتها مُشخَّصةً على الخشبة، وهي شريحة من بقايا جمهور غائب/ حاضر، بل.. هي نخبة هذا الغياب!.

على هذا النحو.. يأتي عرض «صدى» من إخراج عبد المنعم عمايري، عن نصٍ لعمايري ذاته، ليخوض في العلاقة الأزلية إيَّاها بين المرأة والرجل، بين زوجين استنفذا الحبَّ داخل الزواج؛ أول مؤسسات التاريخ الاجتماعي، ليجسّدها في زمن مسرحي مُستقطع من أزمانها، مُستنسِخاً شخصيتي عرضه من الشريحة ذاتها، من باب التجريد، بينما حالة فقدان التواصل هي التي تمَّت نمذجتها، ولهذا استقطبت «صدى» بنجاح أيضاً.. ذات الشريحة، من نخبة النخبة التي ما تزال ترتاد مسارحنا.

هكذا أيضاً... لم يكن لبسام كوسا أن يختار لعمله الإخراجي المسرحي الأول «عشاء الوداع» سوى من تلك النصوص الشغوفة بالتفاصيل، وأن يكون د. نبيل حفار مترجم هذا النص الساخر الكوميدي إلى العامية، في رهان على وجود عاميتين: تلك المبتذلة التي يتخذها المسرح التجاري لغةً لعروضه، وهذه العامية السَلِسَة الراقية، والتي طَاوَعَتْ إلى حدٍ بعيدٍ مَنْطوق شخصياتها، عِبْرَ انزياح العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة عن دلالتها، والحب عن موضوعه ومعناه، مقتنصاً المفارقة من انهماك شخصياته في علاقات خاطفة ومزدوجة، بعد أن صار «الحب» مثل كل الأشياء على طاولتي العشاء لمجرد استهلاكه، خصوصاً حين تتكشف الشخصيات عن ذواتها وأهوائها، وتتقاطع وتتداخل لنكتشف أن الطاولتين هما طاولة واحدة، وأن المدعوين إليها وجوه مُجردة هي الأخرى، في حين يتولى المناخ

الشَرْطيُّ لهذا العشاء الأخير مهمة نمذجة الحالة، ويأخذ اسم العرض دلالته خصوصاً حين تتكرَّر مفردة «الخيانة» في العرض وتتوالى.

بينما تلمَّسنا في عرض «كاريكاتير» لرافي وهبة، أطيافاً من ظلال تجربة زياد الرحباني المسرحية ونصوصه الارتجالية وأغانيه، تمّت إعادة إنتاجها بحساسية جديدة، وبموهبة لافتة.. لم تُثْنها الظروف عن المغامرة.

هذه العروض.. على تنوِّع أدواتها، تلتقي جميعها عند مفترق مأزقنا المسرحي الراهن، بعد عناوينه العريضة، وكليشيهاته، وخياراته المستعارة، وموضوعاته الكبرى، لتبحث عن صيغ فنية جديدة، وعن جمهورها الغائب/ الحاضر.. لكنها تستوحي مناخاتها ومفرداتها من تفاصيل شريحة في هذا الجمهور.. فحسب، تستدرجه بها ثانية إلى المسرح، فإذا جمهورها هو النخبة ذاتها، التي رافقت عروض المسرح القومي منذ تأسيسه، أو.. بقاياها، ولكن.. بعد أن تغيرَّت مصائرها وهواجسها وأحلامها.. بتغير أزمانها.

ثمة.. في وسطنا المسرحي اليوم، ما يُشبه التطيرَّ من مُقَاربة أية موضوعة كبرى، بعد انتقالهم من قناعة أنه يمكن تغيير العالم بمسرحية، أو.. البدء بتغييره، وفي أقلِّ ما يمكن: المساعدة على تغييره، إلى قناعة أن المسرح مجرَّد عزاءٍ لانكسارات الفرد.. وليس غاية اجتماعية، ومتعة بصرية ولذة فنية خالصة.

ومثل هذا التطيرُّ رأيناه في عرض «ساعي بريد نيرودا» الذي أعدَّه ممدوح عدوان عن رواية لأنطونيو سكارميتا، حيث تمَّ اختزال كل ما يمسُّ العامّ والجماعي إلى مجرد جملة عابرة، أو كادر حركي لا يتعدى انخطاف الفلاش في الكاميرا: اعتراض شرطيين لخطوات ماريو ساعي البريد».

ورغم إضافة اسم نيرودا إلى العنوان، إلا أنها كانت إضافة لفظية، لأن نيرودا في هذا العرض تحوَّل بالتجريد، الذي أَضْفَاه غسان مسعود أيضاً في تجسيده، إلى مجرد شاعر، بل.. إلى أيِّ شاعر!.

وقد فاجأني العرض حين قدّم لي إجابة عملية على سؤال نظري كان قد صار ناجزاً قبله:

إلى أيّ حدٍ سيقتضي الشغف بالتفاصيل تكريس الذاتي على الموضوعي، إزاحة المجتمع وتطويب الفرد، والإطاحة بكلّ المهاد الاجتماعي - السياسي للشخصيات؟!

حتى رأيت في جدلية تحوُّل ساعي البريد «ماريو»... جدلية مقلوبة على قفاها، على الرغم من كون صنَّاع العرض جدليين بالفطرة والمشاكسة، وعشاق جدالٍ ومجادلةٍ!

وقد رأيت فيما يرى الحالم، أن عدوان وخضور ومسعود، قد وجدوا أنفسهم في حلقة من طلاب المعهد المسرحي، وقد أعاد الطلاب إنتاج ساعي البريد. مُستبدلين شاعراً مثل نيرودا، بشاعر مثل اللورد بايرون، ذاهبين في ارتجالهم إلى لحظة تحوُّل ماريو!، بعد دخوله تجربة الحب والشعر معاً.

فهل كان ماريو سيخرج - كما في الرواية والفيلم - من خياراته المغلقة في قريته، إلى خيارات من يُشبهونه على امتداد تشيلي كلّها، أم.. أن ماريو اللورد بايرون، سيصير ساعي ملذاتٍ وربما.. قوَّاداً!.

هل الشعر والحب معزولان عن سياقهما، يستطيعان إنجاز هذا التحوّل؟!.

يُفيدنا التاريخ عن طُغاةٍ يعشقون الشعر وقد وقعوا في الحب، لكنهم لم يكفُوا عن كونهم.. طغاةً!.

ويشير بابلو نيرودا في مذكراته إلى أن غالبية التشيليين الذين صوَّتوا له في الجولة الأولى من الانتخابات الرئاسية، لا يفهمون أشعاره، لكنهم يحفظونها عن ظهر قلب، رغم كونهم أميين!.

فهل مَرَدُّ هذا إلى قوة قصائده الأسطورية، أم «إلى خيارات صاحبها؟!.

يخاطب عرض «ساعي بريد نيرودا» أيضاً نخبة النخبة إياها، وسيقول لي كثيرون: ومن قال أن المسرح لغير النخبة منذ سوفوكليس وحتى أيامنا، بينما كانت الرعاع تحتشد لاحتفالات عشتار وباخوس الماجنة!.

على تأسيسهم ذاك.. فليذهب «رعاعنا» إلى عروض التهريج وهزّ الأرداف بالتنانير القصيرة، وإلى نكات ما تحت الزنار، وتفقيس الغلاظة

والتفاهات.. رافعين شعار «طنِّشْ.. تعيشْ»، ليبدأوا: سيرة وانفتحت، هامسين في مقاعدهم: استروا ما شفقوا منَّا، هازجين لمنتخبنا في أولمبياد كوريا واليابان: بوسة للطابة.. بوسة للحبابة، هاتفين بكل حناجرهم: طاب الموت.. يا عرب، ذاهبين إلى صناديق الاقتراع ليُصوِّتوا لصالح الحكومة، بعد حضورهم التهريج المسمَّى: ضد الحكومة!.

تبقى معضلة الجمهور الغائب/ الحاضر.. قائمة، خصوصاً في عصر العولمة، الذي بلغتنا بوادره مع عولمة الصورة المرئية ووسائل الاتصال، وهو ما يُرتِّب علينا الدخول في عوربة معولمة هي ابنة لحظتها واستهلاكها وغرائزها، وهو ما نجح مسرحنا التجاري السوري والعربيّ، في تشكيله قبل العولمة.. بكثير!.

من ناحية أخرى.. تتفاقم عُزْلة صنَّاع الفن المسرحي عن الناس، أو يتكرَّس عجزهم عن هذا التواصل.. معكوساً عن حالة العجز البنيوية في مؤسساتنا ومجتمعاتنا، بينما يتشدَّق دهاقنة المسرح التجاري بأرقامهم وباستمراريتهم.. وكأن أعداد جمهوره دليل على صحَّة خياراته وفنية أساليبه وخبرته المتراكمة في تنفيس الدواليب!.

لا أذكر من الذي قال: أعطوني طبّالاً ونَسْنَاساً وراقصة في ساحة عامة، وسأجعل حركة السير تتعطَّل في أية عاصمة عربية!.

وقد راهن على هذا.. شرطة السير، أيضا !.

«المسرح التلفزيوني» هل يُستعاد؟!

سليم قطايا... وخلطته السحرية

لم يكن المسرح السوري في مطلع الخمسينيات، بأحسن حالاً.. من حاله اليوم، رغم أن حلب وحدها، كانت تشهد في كلّ عام تأسيس فرق مسرحية تتوالى من خلال النوادي والجمعيات، وفي العام ١٩٤٩ الذي تأسست فيه إذاعة حلب، تمّ ترخيص ستة نوادٍ وجمعيات ثقافية، انبثقت عنها.. جميعها فرق مسرحية.

وكعادته.. كان سليم قطاية عضواً فاعلاً في أكثر من فرقة مسرحية، أبرزها: «فرقة نادي الفارابي» التي قدمت أول مسرحيات عمر أبو ريشة الشعرية: عذاب. لكن سليماً كان يعرف التأثير المتنامي للإذاعة، فاغتنم أثير إذاعة حلب ليُخْرِج لها مسرحية خليل هنداوي: «عنترة بن شداد» في حلقات إذاعية، بمشاركة: جميل ولاية، شاكر بريخان، عبد المنعم إسبير.. وآخرين.

ولم يتأخر سليم قطاية عن الوافد الجديد: التلفزيون، فترك «فرقة المسرح الشعبيّ» التي أسسها مع الفنانين... عمر حجو - محمد طرقجي - أحمد عداس - صبحي مصري - بهجت حسان، والممثلتين: سناء وثراء دبسي.

ترك سليم قطاية فرقته في حلب، ليلتحق بالتلفزيون العربي السوري، وليؤسِّس فيه: «مسرح التلفزيون» في برنامجه الشهير آنذاك: من المسرح العالمي، فقدَّم مسرحيات تلفزيونية: لتشيخوف - بيراند يللو - أوكيزي - سينج.. وآخرين، بالتعاون مع رفيق الصبان، وكان سليم أول من استخدم الكاميرا الوحيدة في التصوير التلفزيوني «بما يُشبه الكاميرا المحمولة اليوم» وذاك عند إخراجه لمسرحية القناع.

هل كان سليم قطاية آنذاك، يُدرك أن «التلفزيون» سوف يسحب البساط من تحت أقدام الممثلين المسرحيين، ولسوف يقتنص الجمهور المسرحي ليضعهم قبالة صندوقه السحري!؟!

وإلا.. لماذا قام بدأبه المسرحي فطوَّع التلفزيون لصالح عشقه المسرحيّ، وحاول أن يجذب إلى الفضاء المسرحي جماهير.. ربما لم تدخل مسرحاً وترى مسرحية من قبل!.

أعتقد ذلك.. فقد كان سليم قطاية قد كتب منذ مطلع الأربعينيات في جريدة محلية حلبية: «أعتقد أن الشعب لا يعرف المسرح بعد، والجمهور المسرحي يكاد يكون معدوماً»!

ويكاد قوله أن يُطَابِقَ حالنا المسرحي في مطالع قرن جديد!، إلا إذا أقنعني أحد: بأن الذين يحضرون بهاليل التهريج وحيتان المسخرة، هم.. جمهورنا المسرحيّ!.

تتلمذ على يد سليم قطاية، المخرجان: غسان جبري وعلاء الدين كوكش، وفي مسرحه التلفزيوني استقطب خيرة ممثلينا: منى واصف - هالة شوكت - سناء وثراء دبسي - ملك سكر - هاني الروماني - رفيق السبيعي - نهاد قلعي - دريد لحام - عبد اللطيف فتحي - عمر حجو - أحمد عداس - محمود جبر، وغيرهم.

وبموت سليم قطاية المبكر.. انقضى عهد مسرح التلفزيون، كحالنا الدائمة في عدم تكريس التقاليد الفنية والثقافية، وحتى في أرشيف تلفزيوننا اندثرت أعماله، اللهم سوى مقطع من «شمعدانات الأسقف» وهو فصل من رواية «البؤساء» لفيكتور هيغو قام ببطولتها هاني الروماني، وآخر مسرحية أخرجها سليم قطاية لمسرح التلفزيون هي: نحو البحار على حصان، عن مسرحية «راكبو البحار» للكاتب الأيرلندي سينج.

مسرحيُّونا.. التلفزيونيين!

بعد سليم قطاية، لا أذكر لتلفزيوننا العربي السوري، سوى محاولتين من باب «المسرح التلفزيوني» إحداها لنصّ وليد إخلاصي «مقام إبراهيم

وصفية» لنائلة الأطرش، والثانية.. استعادة لإخراج فواز الساجر لمسرحية «سكان الكهف».

وكان تلفزيوننا ينزل بكاميراته وعربة نقله التلفزيوني، ليُسجِّل مسرحيات تُعرض على الخشبة، وخلال المهرجانات المسرحية.. خصوصاً مهرجان دمشق المسرحي، ولبعض عروض المسرح القومي، والمسرح الجامعي، ثم يقوم بعرضها في يوم معلوم.. أظنه كان يوم الثلاثاء، حتى أن عربة نقله التلفزيوني ذهبت مطلع الثمانينيات إلى حلب لتصوِّر عرض فرقة المسرح الجامعي بحلب «جلجامش» وربما كان هذا آخر عهدنا بمساهمات التلفزيون في إنعاش حالنا المسرحي، لأن المسرحية لم تُعرض على شاشته!.

مالذي يمنعنا اليوم. من استعادة ذاك التقليد، من إحيائه وتطويره، خصوصاً أن انتشار التلفزيون في كل بيت قد صار أمراً واقعاً لا رادَّ لقضائه، ثم أنه استدرج كلَّ ممثلينا المسرحيين إلى دهاليزه، فصاروا نجوماً رمضانية ونسوا المسرح وشؤونه وشجونه!.

ولا أعتقد أن إنتاج مسرحية تلفزيونية يُكلّف أكثر من كلفة حلقة تلفزيونية رديئة من ذوات الأربع والخمس والتسع.. قوائم ونجوم!.

بدلاً.. من سيل مسرحيات التهريج المبتذلة التي تحبل بها قنواتنا الفضائية اليعربية، أنتجو لنا مسرحاً يرتفع بذائقتنا من الاسفاف التلفزيوني العربي السائد: برامج ومسلسلات وأغنيات هابطة وكراكوزات التهريج وعيواظاتهم ومسابقات النتك والملايين الوهمية.

لن تخرب ميزانية تلفزيوننا إذا أعاد إنشاء مديبرية إنتاج خاصة بالمسرح التلفزيوني!.

ولن نُضيِّرَ مشاهدنا التلفزيوني في شيء.. إذا جلس مرة أمام الشاشة فاكتشف وجود شيء مختلف عن كلّ ركيك ومُبتذل وسائد في فضائياتنا العربية، وبعد عدة عروض سيعتاد على أن ترتقي الصورة التلفزيونية المُمَسْرحة به، ويرتقي بها، فنستعيد بواسطة التلفزيون: جمهورنا المسرحي!.

فإذا حدث.. وتم إنشاء «مسرح التلفزيون» مجدَّداً، فرجائي أن يتنبَّه أحد حتى لا تتسرَّب خلطات العطارين المسرحيين إلى مبنى التلفزيون، إذ.. يكفي التلفزيون ما به من خلطات وتوابل وعطور!.

وبالعربي الفصيح.. أن لا تنتقل أمراض وأعراض مسرحنا الحالي إلى موجات الأثير المرئي، وأن تكون النصوص المسرحية لكتاب مسرحيين، والإخراج.. لمخرجين مسرحيين، ولكلٍ.. حسب موقعه وخبرته وإنجازه، دون أن نُقفل الباب أمام التجارب الجديدة والاقتراحات الجادة والرؤى الفنية الطازجة.

مسرحنا التلفزيوني.. هل يُستعاد، أو تُستعاد.. ليالينا المسرحية، والأهم.. أن يُستعاد «جمهورنا المسرحي» الذي صار في الذاكرة مجازاً شعرياً من مجازات الشعر الأندلسي!.

استفحال (المونودراما)

على خشبات مسارحنا

كأن ذاك.. قوس دائرة يعود بها إلى مُبتداها!

فلما كانت الجوقات الطقسية (أعياد الخصب، انبعاث تموز وأوزوريس) تروي نصّها ترتيلاً أو.. انشاداً، تَقَدَّم شخص ما، شامان، كاهنة.. ربما، أو كاهن، ممثل، ليقول صوتاً، مُتخفياً.. وراء قناع، يُبِّدل قناعاً بقناع ليستبدل صوتاً بصوت، منتقلاً بين أصوات النصّ، والجوقة من ورائه تروي مسار الحكاية، أو.. يرويها.

كأن ذلك مبتدى القوس المسرحي.

فلما تكاثرت الأقنعة بين يديّ الممثل الأوحد، وتكاثرت من ورائها أصواتها، خرجت الجوقة من سكونها السرديّ، من تناوب ترتيلها، من اصطفافها النسقيّ خلف الممثل الوحيد، لتنخرط كلّها في تعدّد الأقنعة، وفي حوار أصوات بكلّ هواجسها وأحلامها وأفعالها وردود أفعالها.

تعدّدت الأصوات في النصّ المسرحيّ بتنامي المدنية، والمدينية في المدن الأولى، وتبلورت بدءا من الخيار السقراطيّ الذي فضَّل السُمَّ على الإقرار بأحاديّة الصوت، وبموت الحوار.

مع المدنيّات الثانية، الأوروبية، استعاد المسرح دوره، وتمّ أحياء تعدّد الأصوات فيه، كذلك بدأت الرواية تتبلور كحقل مُتعدّد الأصوات، ولأن الرواية فن سرديّ فقد كان لها أن تحتوي تعدّد الأصوات عبر سردياتها مستعينة بالحوار أحياناً، أو.. من غير استعانة، بينما لا يستطيع المسرح

باعتباره فناً مرئياً أن يتجاوز الحوار نسقاً يتكشَّف عن طبائع أصواته وتحولاتها، ثمة الحوار الداخلي (المونولوج) بين صوت ودواخله بالقَدْر الذي يُضيء مساحة معتمة، يُمهِّد لتحوُّل درامي، أو يكون مُندغماً في لحظة التحوّل تلك، فإذا استطال المونولوج أبعد النص المسرحيّ عن دراميته ليسقطه في السرد، وفي السردية التي هي عدو المسرح اللدود.

السردية في المسرح، تتماهى بالحكاية التي يتضمّنها النصّ المسرحيّ، فإذا لم تتجسد الحكاية كفعل مسرحي، أطلَّ السرد بظلِّه الثقيل من الكواليس ليملأ الخشبة. الحكاية.. مُضمرة في النص المسرحي، فإذا لم تتقمّص حوارَ أرواحٍ ونفوسٍ وأجساد على الخشبة عادت إلى نصِّها الشفوي الأول، بحيث يكفي أيُّ شخص في سهرة.. أن يرويها، أيُّ.. حكواتي في مقهى.

وقوع النصّ المسرحي في السردية يتأتى أيضاً إذا كان حواره ذهنياً، حتى لو كان حواراً بين شخصيات عديدة، لأن على الأفكار أن تتجسّد، وتتمظهر على الخشبة، وإلا بقيت مجرد سرد نظري يكفي أن نقرأه في كتاب مطبوع، وكم من المسرحيات اعتُبِرَتْ نصوصاً للقراءة فحسب.. لأنها مُثقلةٍ بالسرد، غير قابلةٍ لتجسيدها على الخشبة، حتى لو أنها نسق حواري بين شخصيات مفترضة.

كأنما ليس هناك نصّ مسرحي من غير حوار، حتى في نصوص مسرح العبث فإن (اللاحوار) هو.. حوارها، وفي المسرح الصامت (البانتومايم) يقوم الجسد الإنساني بأقصى طاقة تعبيرية فيه بمحاولة التعويض عن غياب الحوار، مع ذلك يضطر الممثل الصامت إلى التكثيف الشديد بحيث لا تستمر أفضل مشاهده أكثر من خمس دقائق، خشية أن تسقط في سردية الحركة مهما تكن براعتها وبراعته.

فأين هي (المونودراما) من غياب الحوار المسرحي فيها وعنها؟!، وبماذا تستعيض (المونودراما) بديلاً عن الحوار (الديالوغ)؟!

بعد معايشة أكثر من محاولة نصية مكتوبة للممثل الوحيد، ومن مشاهدة أكثر من عرض (مونودرامي) من لبنان وسوريا وتونس خصوصاً، نعتقد أن

هذه النصوص وهذه العروض مريضة بالسرد، وإذا كان في بعضها ملامح فعل مسرحي فانه فعل محدود، ممطوط، ومترهل، ومهما حاول الكاتب، أو المخرج، أو الممثل الوحيد، وبكل المؤثرات المرافقة، أن يُزركش هاهنا، أو تستغرقه (سينوغرافيا) شكلية لاهثة وراء التفاصيل، أو يُنوّع في أدائه الصوتي همساً أو زعيقاً، أو يمضي بالجسد إلى أقصى أدائه التعبيري، فإن المشاهد بعد ربع الساعة الأولى، سيشعر بضغط (الحتوتة) و(الحكاية) و(السيرة الذاتية) التي غالباً ما يبدؤها الممثل الوحيد من لحظتها الراهنة، ليعود بها إلى ماضيه مرة تلو مرة، ثم يؤوب من ذاك كلِّه إلى لحظة راهنة، أو إلى ما يتكشف لنا حتى قبل أن يكشفه العرض المسرحي.

الاستعاضة عن الحوار (الديالوغ) بالحوار الداخلي (المونولوغ) لصوت أوحد، وحيد على الخشبة، سيجعل المؤلف والمخرج والممثل معاً، من حيث لا يدرون، غارقين في التفاصيل السردية، بحيث لا مفرَّ أمامهم بعد الدقائق العشر الأولى، سوى أن يستدرجوا الحكاية، حكاية ذاك الشخص الأوحد من وراء الكواليس، فإذا بها في مقدمة الخشبة.. هكذا سوف يتخفَّى أيُّ فعل مسرحي - إذا كان موجوداً - وحتى لو كان مؤثراً وذا دلالة، خلف الحكاية، بدل أن تتخفَّى الحكاية وراء الفعل المسرحي.

في محاولات أكثر نضجاً، فيما يُسمَّى بـــ (المونودراما) يحاول الممثل أن يتقمّص عدة أصوات، عائدا في كلّ مرة إلى صوته، فإذا استطال ذاك، أو تَكَرَّر، بتنا أمام مقلد أصوات، أو (مونولوجست)، وأمام غياب حتى الإيهام في التجسيد مهما كان الممثل بارعا، أو.. مُقَلِّد أصوات عتيد!!

ليس بإمكاني حتى هذه اللحظة، أن أتخيّل (مونولوجاً) يُلْغي (الديالوج) على الخشبة، ولا استطاعت كل المحاولات في عروض (المونودراما) أن تُقنعني بأن عرضاً مسرحياً تتوافر له ماهية وسمات وخصوصية الفعل المسرحي أن يقوم على صوت أوحد.

هكذا يقوم مؤلف ما يسمى بـــ (المونودراما) بكتابة حتوتة، أو حكاية، أو في أبرع الحالات بكتابة قصة قصيرة بضمير المتكلم، يتناوبها الرجوع خطفاً إلى ماضي ذاك المتكلم على نحو متكرر وكثيف، وقد تكتنفها بعض الأصوات التي على المتكلم ذاته أن ينقلها ممثلاً من مطبوعها إلى مسموعها كحزمة ترددات صوتية طارئة، وأن يروي سيرته الذاتية، أن يسرد الأحداث التي اعترضته واعترضها، وأن يصف أيضاً المناخ والأمكنة ويحدد الأزمنة وانتقالها، ليغدو راوياً اكثر منه ممثلاً، وحكواتياً اكثر منه مُجَسِّداً، يُجْهِدُ نفسه وجسده ليملأ الخشبة، كمثلِ قردٍ وحيد، مُرَوَّض في قفص كبير.

المفارقة الأشد إيلاماً، أن يترافق استفحال المونودراما على خشباتنا مع نكوص الفعل المسرحي كفنٍ جماهيري له دلالاته المدنية حواراً وتَعَدُّدَ أصوات وتواصلاً مباشراً مع الرأي العام، يُمْتِعُهُ ويُحرِّض فيه سؤال العقل، أسئلة الراهن وأسئلة المستقبل.

وفي حين، كشفت فيه الإدارات المسرحية العربية عن لامبالاتها القَصْدية تجاه إرساء طقس مسرحي فاعل، وعن عجزها عن إنتاج ثقافي جَمْعِيّ، ستتأسس (المونودراما) على هروب المسرحيين أنفسهم من العمل الجماعي على الخشبة، ومن سؤال الوجود إلى التفاصيل الصغيرة لأشخاص صغيرين، وحيدين على الخشبة، ومن الجَهْر بتعدّد الأصوات دفاعاً عن الحوار، في مجتمعات ليس من شِيَمِهَا الحوار!

سيقول لي أحدهم: ليس هذا عصر الأسئلة الكبرى، هذا عصر التفاصيل الصغيرة، ومن الطبيعي أن تنمو (المونودراما) ويستفحل (المونوحوار)

و(الميكروتعددية) و(المونوقراطية)، وأن نستيقظ لنرى (الميكروجيب) يعود ثانية فتزداد صناعاتنا النسيجية كساداً بعد كساد!.

سأترك صاحبي في (مونودراماه) باحثاً عن عرض مسرحي حقيقي، فلا أجد أمامي على خشبة راهننا سوى نصٍّ "المقاومة".

عن النقد المسرحي ونقيضه:

معهدنا العالي المسرحيّ في شؤونه وشجونه

بداية.. سيأسف كلٌّ ذي عقل؛ حين يتحوّل النقاش والحوار في الشأن العام، إلى أمرٍ عَرَضِي، حين يتم حصره في الشخصي وفي باب ردود الأفعال وإثارة الغبار.

ومن ذاك.. أن يتحوّل النقاش الدائر اليوم حول إعادة النظر في «قسم الدراسات المسرحية» إلى ما يُشبه «السفسطة البيزنطية» عن أسبقية البيضة عن الدجاجة، ثم.. إلى ما يُشبه مناقرة الديوك في مسرحية طالما أعدنا إنتاجها على خشباتنا، أقصد: «انسوا هيروسترات»!؛ الذي قد حرق المعبد، لا لشيء.. وإنما ليخلّد اسمه في التاريخ، وحين أشار إليه المؤرخون، قام المسرحيون، ولو.. بعد دهور بإسقاطه من صيرورته، على خشبة الدراما الإنسانية.

إعادة هيكلية معهدنا المسرحي:

أخيراً.. اتخذ المعهد العالي للفنون المسرحية مقراً دائماً له، على إحدى نواصي «ساحة الأمويين» قبالة «مكتبة الأسد» ومبنى الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون وفي ذاك.. دلالة رمزية، من حيث أن المسرح ثقافة، أو... هو أحد تجليّاتها الراقية، ومن حيث أنه اتصال بالناس وتواصل كان قد تكرّس قبل اختراع المذياع والتلفاز وسائر وسائل الاتصال.

وبافتتاح «دار الاسد للثقافة والفنون» التي انتظرناها طويلاً جداً، ستكتمل دلالة الثقافة والفن.. حول إحدى أكبر ساحاتنا العامة. ولن نفرح فحسب بالأبنية، بل... بما ستتبدّى عليه: إبداعاً وفعل ثقافة وفن.

وكنت كتبت قبل عام، في سياق الحديث عن «العطالة المسرحية» متجاوزاً بذلك المصطلح الرائج «الأزمة المسرحية» الذي قد استنفد دلالته، من حيث يعاني

مسرحنا السوري من علل، ليس أولها.. فقدان اتصاله بالجمهور وقد غدا جمهوراً افتراضياً، وفي أحسن حالٍ.. مقتصراً على ما تبقى من نخبة الثقافة، لكن آخر العلل.. أنه بات يعاني من ندرة الاختصاصات المسرحية، ولأني آخذ الأسماء من دلالتها، ذهبت لأتأكد من التسمية التي على واجهة معهدنا المسرحي، فكانت: المعهد العالي للفنون المسرحية.

ولأن المسرح يشتمل على كثير من الفنون يَصْهرها ليغدو فناً مسرحياً، فإن على المعهد أن يُواكب كل ما له علاقة بالإنتاج المسرحي، فلا يكتفي فقط.. بتخريج الممثلين أو خريجيّ النقد المسرحي، لأن ندرة الاختصاصات المسرحية قد توالدت مفارقات تراجيكوميدية بامتياز، حتى اختلط الحابل بالنابل في مشهدنا المسرحي السوري المعاصر.

وحين كفَّت وزارتا التعليم العالي والثقافة وحتى وزارة الإعلام عن إيفاد من يتخصّص أكاديمياً بالإخراج المسرحي وكذا.. بالإخراج السينمائي والتلفزيوني - لاسيما بعد انقضاء الحقبة السوفيتية - صار لنا أن نتوقع أيّ شيء من اختلاط الاختصاصات في إنتاجنا المسرحي والتلفزيوني، ومن ذاك أن يتحوَّل ممثل - من خريجي المعهد المسرحي - إلى مخرج، ولما يتجاوز وقوفه على الخشبة مرتين أو... ثلاثاً، بل... إنه أمسك بـــ «قلم الكوبيا» مُفتحماً به النصوص المسرحية بذريعة «الإعداد المسرحي» ثم تطوّر أمره بالاستنساخ ليصير: كاتباً مسرحياً.. أيضاً!.

أما خريجو الدراسات المسرحية، الذين جاوزوا المئتين، فاكتفوا ببعض المقالات الصحفية الطارئة عن بعض العروض المسرحية، فلم يتمخَّض عن هذا «الكمّ» كيف، بل.. ان النقد المسرحي قد ازداد غياباً حين مضى على سكَّتَيّ الهجاء أو التقريظ، بحسب الأهواء الشخصية غالباً.

ولما كان النقد المسرحي غائباً عن جوهر حياتنا المسرحية حتى في فترات ازدهاره، وكان بعض الأدباء الذين كتبوا للمسرح قد كتبوا في نقده المسرحي، مثل رياض عصمت في حقبة الثمانينيات، ومن بعده: نبيل حفار ونديم محمد، فقد استبشرنا خيراً بإحداث قسم للنقد المسرحي، وها نحن بعد سنوات طويلة، لم نحظ بناقد مسرحي من هؤلاء الخريجين معترف عليه .. له إسهامه النقديّ المميز، حتى على هيئة كتاب هو تجميع «تايواني» لمقالاته الصحفية!.

من ناحية ثالثة.. ليس لدينا اليوم مختصّ بالديكور المسرحي بعد نعمان جود، ولا مهندس إضاءة مختصّ بالإضاءة المسرحية، ولا.. خبير مكياج مسرحي!.

كيف ستستقيم إذاً... أركان الإنتاج المسرحي التي تُشارِكُ فنونٌ عِدَّة واختصاصات تقنية محضة في إرسائها؟!

في عصر الاختصاص تكاد.. تنقرض الاختصاصات المسرحية، التي.. هي شأن من شؤون معهدنا العالي للفنون المسرحية، وكنت اقترحت قبل عام على صفحات جريدة «تشرين» الدمشقية إنشاء أقسام متخصصة للديكور المسرحي بالتعاون مع كلية الفنون الجميلة، ولهندسة الإضاءة المسرحية بالتعاون مع كليتي الهندسة الكهربائية والإلكترونية، وبإيفاد من يتخصَّص في «المكياج» المسرحي، حتى لا نستعين حتى في «إنتاجنا التلفزيوني» بخبراء من إيران وسواها.

من المنطقي أيضاً.. إن نُخصِّص قسماً صغيراً لاختصاص «الدراماتورغ» وهذا يستدعي إعادة هيكلة معهدنا المسرحي، حتى.. لو كان ذلك، على حساب تقليص عدد المقبولين في قسم «الدراسات المسرحية» بعد إعادة هيكلته وتطويره، واحداث أقسام للادارة والانتاج المسرحي.

من المفارقات التراجيكوميدية، أننا بعد عشر سنوات، سنجد أنفسنا من غير مخرجين مسرحيين أكاديميين، حين سَيُحَال ما تبقّى منهم على «المعاش» حسب قانون العاملين الموقر!.

أليس اختلاط الاختصاصات ودخول غير المؤهلين إليها؛ وعيون ممثلينا المأخوذة بالدراما التلفزيون؛ وطوابير «النَقَدَة» المسرحيين، واقتصار عاصمة من خمسة ملايين على ألف مقعد مسرحي في ثلاث صالات، لا علاقة لها بالمسرح وحتى بإحداثياته الهندسية وبتقنياته.. هي أسباب اضمحلال حضورها المسرحي حتى على الساحة المحلية؟!.

نحن بحاجة الى معهد للفنون الدرامية جميعها.. والمسرح أحد أقسامه.. والسينما أيضا.. والتلفزيون.

من الطقوس إلى.. مسرح ما بعد الحداثة

كان المسرح طقساً جماعياً.. ولم يزل، حتى لو تمَّ تقليص الجموع وتفكيكها بنيوياً.

فمن الفضاء المفتوح لطقوس الخصب والانبعاث في الحقول، حيث الجميع يشاركون فيها، كما لو أنهم في آنٍ معاً: الممثلون والمتفرجون.

فلما انتقلت الطقوس إلى فضاء المعابد الأولى، احتكر الكهنة تمثيل الآلهة على الأرض: كاهنات معابد عشتار، كهنة رَعْ وآمون، عرّافات دلفي، وتقمَّص الملوك سيمياء «تموز» وكيميائه، لحظة انبعاثه من العالم السفلي، وصولاً إلى الزواج المقدس.

احتكر الكهنة والملوك.. التمثيل، إذاً، تاركين للجموع أن تتحوَّل إلى مجرَّد متفرجين!.

بعد ذلك.. ستقوم «أثينا» الذئبة بإرضاع أبنائها حليب المدنيّة الثانية، مكرّسة للمسرح طقساً سنوياً، ومسابقة للنصوص، وعروضاً في مدرجات شبه دائرية، وجمهوراً من النخبة، بينما بقي غير الأسياد خارج اللعبة المسرحية.

يشير «لوكيوس أبولينوس» الذي من مصراته الليبية، الى أن الطقوس الجماعية المقامة خارج «العلبة الإغريقية» ومدرجاتها، كانت لاتزال مكرسة لطقوس خصب سورية قديمة: عشتارية - تموزية، تتداخل بها طقوس أوزيريسية، ويختلط فيها الإلهان ديونوسيس وباخوس بالجموع، والجموع تتقمَّصهما على هيئة كينونة إنسانية باعثة على الفرح والنشوة، بينما تغصُّ الخشبة اليونانية بالآلهة وهي في عليائها.

كانت الطقوس نهارية بدءاً من شروق الشمس، والعروض المسرحية قبيل غروبها، فصارت في عصر النهضة: مسائية، وعلى ضوء الشموع في العلبة الإيطالية، المغلقة على جدرانها.

وبينما كانت الطقوس تمزج دلالات الجسد بالرقص والموسيقى والتراتيل والنصوص الشفوية، كرَّس المسرح اليوناني النصّ الشعريّ الأدبيّ والتجسيد المسرحيّ عبر الممثل ومن ورائه الجوقات، بينما أدخل مسرح عصر النهضة إلى علبته الفن التشكيلي وفنّ الديكور.

وباختراع الكهرباء دخل المسرح عصر التقانة، فتطورت تقنيات الإضاءة المسرحية، وأمكن تبديل خلفيات الديكور آلياً، وصارت الخشبة الثابتة دوَّارة، ولم يكد المسرح يختبر هذه التقانات، حتى باغتته الصورة المرئية، خصوصاً آلات التصوير السينمائي وشاشات سحرها الجديد.

وقد حاول بعض المسرحيين كمثل «مايرخولد» الاستفادة القصوى من كل التقنيات المتاحة، حتى غدا مسرحه أشبه بمصنع آلي على الرغم من كسر الإيهام باختراق الجدار الرابع في العلبة الإيطالية، وعلى الرغم من حرارة ومباشرة مسرحه السياسي.

لم تنجح كل التقانات في إنقاذ مسرح الحداثة الأوروبي من مأزقه الفني، بتوالي حربين عالميتين، انتهت الثانية منها خصوصاً بانهيار المعنى وفقدان اليقين، والذي سنرى تجلياته الأوضح في مسرح العبث.

وبحثاً عن مَخْرَج، التفت مسرح الحداثة الأوروبي نحو شرق وجنوب، كأنما يعود دائرياً إلى النقطة الأولى، إلى الطقس المسرحي، فحطم بريخت بـــ «التغريب» القواعد الأرسطوية لمسرح الحداثة، واستقى من الشرق - الصيني خصوصاً - مادة أكثر من عمل مسرحي له، بينما ذهب «أوجينو باربا» الإيطالي، وتلميذ «جروتفسكي» إلى طقوس الأقوام البدائية في أفريقيا ومجاهل الأمازون، بعد أن استنفد معلمه حضور الجسد في مسرح «النو» و«الكابوكي» اليابانيين.

هل كان ذاك.. استشراقاً على طريقة الحداثة المسرحية، أم أنه تعبير عن مأزق الحداثة نفسها، في المسرح، وفي سواه؟!

بعد منتصف القرن الماضي، كان على المسرح أن يُواجه خصماً أشد ضراوة من السينما، هو.. التلفزيون، الذي أُنيطت به مهمة تحويل العقل الجمعي إلى قطيع من الغرائز الاستهلاكية المعولمة، وأن يُزيح دلالة «المتفرج» ويُفككها إلى أشدّ مستوياتها تسطيحاً: «المتلقي» لتكريس الصورة جواباً جاهزاً مع تجاهلٍ قَسْري للأسئلة، من حيث أن المسرح سؤال إنساني مستديم.

هكذا انخرط مسرح ما بعد الحداثة في أوهام الصورة ومرئياتها، محولاً الفضاء المسرحي ومشهدياته إلى مشاهد تلفزيونية، والممثل إلى آلة اسمها الجسد، والنصَّ إلى إشارات رقمية، بحيث تبدو الشخصيات المسرحية مجرد صور.

ويرى منظرو مسرح ما بعد الحداثة، أن اللغة المنطوقة في النص المسرحي.. لغة مُسطَّحة مُقَوْلَبة، وليست وسيلةً للحوار، لذلك يتمّ تحويل اللغة المنطوقة من حنجرة إنسانية إلى شريط للتسجيل بتقنيات الديجتال يُزيحها.. ليحلَّ مكانها، وللتغلب على مأزق التواصل والإيصال يتمّ الاعتماد على «الحوار المرئيّ» الذي تتكفَّل به الصورة أيضاً.

مسرح ما بعد الحداثة يلغي أيضاً.. الزمان والمكان، وبهذا.. يُلغي التاريخ والبيئة والخصوصية، أما كائناته فلا تُشبهنا لأنها كائنات رقمية: صوتاً وصورة.

مسرح ما بعد الحداثة يُلغي أيضاً البنية المسرحية، كما ألغت أغنية ما بعد الحداثة الجملة الموسيقية والبناء اللحنيّ وألغت الكلمة مستعيضة عنها بالصراخ والهمهمات والحروف المبهمة.

وإذا كان مسرح الحداثة قد تمخَّض عن «مسرح العبث»، فإن مسرح ما بعد الحداثة يتمخَّض بعد «مسرح القسوة» بمسرح «الهستريا الأنطولوجي» كما أسّسه في بلاد العم سام: رتيشارد فورمان، وغايته كما يُنظِّر فورمان: مسرحة عمليات التفكير في مجموعة من الصور عالية التعقيد، لإنتاج مسرح

تجريديّ، يقوم المشاهد فيه بممارسة الاستغراق الذهني، وسط هستريا أنطولوجية، تُطلقها الصور المتلاحقة، بينما الممثلون خلف براويظ، كمجرد مُتحدثين لإيصال الأفكار فقط.

مسرحيٌّ ما بعد حداثي آخر، هو «لي بروير» يستأنس بتقنيد الرسوم الكرتونية المتحركة، ليقدم في «مسرحه» رسوماً تُنجزها أجساد الممثلين عن الحياة العاطفية والجنسية للحصان!.

ها هنا.. تتمّ أنسنة الحصان وأتمتة البشر، في عالم يحتجّ على أكل الكوريين للكلاب ويسكت عن أكلة لحوم البشر.

ويكتب كاتب مسرحي ما بعد حداثي «روبرت ويلسون» نصاً ما بعد حداثي، خالياً من أيّ بناء سردي، مُفتقداً إلى أية نقطة يمكن اعتبارها بداية أو نهاية، أو حتى مجرد ردّ فعل، يكتب شيئاً من خطاب مكتوب أو شفوي، على الرغم من عنوان نصه: خطاب إلى الملكة فكتوريا، حيث يعتبره ويلسون هذا.. عملاً أوبرالياً، بالرغم من عدم وجود غناء فيه، حيث يبدأ العرض وينتهي.. بالصراخ وبكلمات مبهمة ووبأصوات حوافر خيل وصفير قطارات ودويّ قنابل.. تتخللها صور مرئية من الجرائد والتلفزيون والسينما، وأصوات رقمية من مقتطفات لتعليقات إذاعية!

تلك أمثلة، من بين أطنان الأمثلة، لأني أقيس الصورة بالطنّ، كما تُقَاس الذبابة بالطنين، ويُقاس ولَعُنَا بالحداثة وما بعدها بما نستورده ولا نصنعه، بدءاً من إبرة الخياطة إلى المصطلحات المسرحية، وليس انتهاء بمسرح «الجسد» الطالع من غير أجسادنا، أو بمسرح الصورة، وحتى.. بممثلات السيليكون!.

من «التَجَسيد» إلى مخَيَالِه «الديجتال»:
هل ستتحوَّل الطقوس المسرحية إلى تكنوغراف؟!.

تُحيلنا تواريخ مسرحنا السوريّ «المنسيَّة» إلى أول توظيف للصورة المرئية سينمائياً في الطقس المسرحيّ، وقد أنجزه «شرف الدين الفاروقي» عام ١٩٣٣ في حلب، لعروض مسرحية «محمد علي الكبير» على مسرح سينما «اللونا بارك» لفرقة «نادي الصنائع الفنية بحلب» بمشاركة خمسين ممثلاً وكومبارساً، بينهم عميد المسرح الحلبي: بشير العبَّاسي.

هل كانت «بُدْعةً» آنذاك، أم.. ريادة إبداعية؟!.

ربما.. رأى الفاروقي أن «الصورة السينمائية» ستزيد من تأكيده على عَيَانيَّة التاريخ في مسرحية تاريخية، أو.. أنها ستُقلّص مساحة الوصف في نصٍ - من مطالع نصوصنا المسرحية العربية - الوصف.. بوصفه سرداً وبلاغة، يؤكدها الشعر في أغلب الأحيان.

خشبة الفاروقيّ.. ذاتها، كانت مجرد استعارة مسرحية في صالة للسينما، وما كان له سوى أن يحلم بخشبة مسرحية صافية، كدأب المسرحيين السوريين... أحلاماً، منذ أبي خليل القباني، حتى أنهم قد أحرقوا مسرحه المُسْتعار من فضاء «الخانات»، مروراً بيوسف نعمة الله جَدّ، الذي استعار لمسرحيته «بريجيت» باحة المدرسة المارونية بحلب قبل مئة وثلاثين عاماً.. وليس انتهاء بمسارحنا المستعارة!.

وتلك.. نكهتنا التراجيكوميدية، بامتياز مسرحي!.

ربما.. قرَّر الفاروقي، فجأة، عدم تغطية ستارة السينما البيضاء بستائر المسرح السوداء، وقد أعجبه هذا التضاد اللونيَّ «الكونتراست» والدلاليّ في استعارته المسرحية لصالة سينما فيها «بنوار للعائلات» منذ مطالع القرن الماضي، ولشاشةٍ ولآلة عرضٍ تعمل بـــ «الديزل» ويحترق فيها «المغنزيوم المُشْبع بالفوسفور، ليُضيء الخيالات على الشاشة، وقد يحرق شريط الفيلم فتحترق السينما بما فيها وبمن فيها: حرقاً أو اختناقاً أو تحت الأقدام الهاربة، وذاك.. قبل اختراع «لمبات» خاصة بتلك الآلات، التي كانت تُشبه محركات قطارات «الشرق السريع» وهي تمرُّ بحلب ذهاباً إلى غرب وإياباً من شرقٍ.. كلُّه شرق، ثم ستنزل من إحداها «أجاثا كريستي» في «محطة بغداد» بحلب، لتكتب في «فندق بارون» روايتها البوليسية الأشهر، التي كرَّستْ فيها الشرق.. قطاراً لجرائم غربية غامضة!.

لا ندري إذا كان الفاروقي قد استعار لمسرحيته عن التاريخ الشرقي مشاهد من فيلم غربي، وكلُّ ما نعرفه.. أن «الممثل» الذي تقمّص شخصية «محمد علي الكبير» قد قرَّر أن يكون لدولته: أسطولها البحريّ الوطني، وسيدخل بعد مشهدٍ: حاجِبُهُ، وربما.. وزيرُ دفاعه، ثم ينحني في حضرته:

- الأسطول جاهز يا مولاي، فهل نتشرَّف بأن تراه جلالتكم وتتفقّده.

ينهض «الممثل» بمحمد علي الكبير، ليخرج به إلى ما خلف الكواليس، إلى.. حيث الإيهام المسرحيّ بأنه: ميناء الإسكندرية، فإذا بشيء يقطع الإيهام، بل.. يُبدِّده، ليرى المشاهدون فجأة: مخْيَال محمد علي الكبير على الشاشة.. بشحمه ولحمه وتاجه وصولجانه، يتفقَّد في الميناء أسطوله الرابض في البحر وعلى كلّ مساحة الشاشة.

ها هنا.. يتنحَّى «الممثل»، يتنحَّى «التجسيد»، يتلاشى «الإيهام» تتبدَّد كينونة الشخصية المسرحية.. لصالح صورة بصرية سينمائية «بالأبيض والأسود»، وقد صارت لها ظلال تتحرَّك على قماشٍ أملس يخدع العين بأبعاده الثلاثية الافتراضية.

هل كان «محمد علي الكبير» الممثل، يُشبه مخيال محمد علي الكبير على الشاشة؟!، وهل كان ذاك.. جزءاً من فيلم « تسجيلي » أم.. من فيلم «روائي»؟!.

لا نعرف.. ولكننا سنتخيَّل تلك القطيعة بين التجريد المسرحيّ الملموس.. المحسوس على الخشبة، وبين انعكاس مِخْيالٍ على قماش الشاشة، وربما.. سنتخيَّل كيف أبهرتْ تلك «اللعبة البصرية» مُشاهدي عام ١٩٣٣ في حلب، أو.. أنها جعلت أحلامهم بأساطيل عربية، تتحقق.. ولو على الشاشة، فحسب!.

قلت: «سنتخيَّل» وأعدتها مراراً، لأن الكائن البشري يستطيع أن يتخيَّل كلَّ ما لم يره بالعين المجرَّدة، لأن.. الخيال: عَيْنُهُ الثالثة، بصيرتُهُ، رُؤاه.

أما الصورة وحدها.. فتحتاج إلى مُجَرَّد «البصر»!

بعد ذلك.. سيعود «الممثل» بمحمد علي الكبير من كواليسهما، أو.. سيُنزله من علياء صورته البصرية، من انعكاس مِخْياله على قماش أبيض، ليقف محمد علي الكبير على خشبة التجسيد: بقدميّ وبوجهِ وصوتِ وأنفاس وخلجات وأعضاء ممثله المسرحيّ، وليعود الفضاء الذي أمام المشاهدين، من سطح أملس يقطع الهواء، إلى كينونة تأخذ في الهواء: حجمها ووزنها النوعيّ وماهية أبعادها الإنسانية الحيَّة.

سيختلف.. الإيهام المسرحي، عن ذاك «الوهم» الذي أنجزته الصورة المرئية!.

لكن الفاروقي.. لا يكتفي باستعارة سينمائية واحدة، فبعد ثلاثة مشاهد مسرحية، سيقوم محمد علي الكبير بتفويض «ممثله المسرحيّ» ليُعلنها حرباً بحرية ضد الأسطول العثماني تُباغته وهو في مراسيه، فإذا بالأوامر اللفظية تتحوَّل على الشاشة: صوراً سينمائية، يُتابعها محمد علي الكبير: شخصية تاريخية، ويُتابعهما: ممثلهُ المسرحيّ، ويُتابعها: مِخْيَالُهُ على الشاشة، ويُتابعها: الجمهور.. وقد حشرتْ السفنُ المصرية أسطول بني عثمان في مضيق «الدردنيل» وباغتتها، فدكّتها بالمدافع حتى احترقت، ورمى البحَّارة «الإنكشاريّون» بأنفسهم من نيرانها، قبل أن يبتلعها الملح: كالــ «تيتانيك»!.

ربما.. صاح أحد المشاهدين من مقعده: الله أكبر!.

أو.. صفَّق الجمهور لثالث انتصارٍ بحري يعربي، بعد «سفن الفينيق» وسفن «ذات الصواري» وتهدَّجت أصواتهم بالفخر، وربما.. حسرةً: على ماضٍ تليد!

هل كان شرف الدين الفاروقي، يبيع جمهوره: أحلاماً تاريخية.. فحسب!، وإلا.. كيف انقضت تسع وستون سنة، على ذاك العرض المسرحي - السينمائي، و«جامعة الدول العربية» لا تأبه، ولن.. تأبه بالأساطيل؟!.

محاولات: محلّية وعربية وعالمية

قبل عامين، وفي حلب.. أيضاً، شاهدت محاولتين لحقن الصورة المرئية في عرضين مسرحيين، أولهما: لفرقة عند خطّ هوايتها للهواية المسرحية، وسأتجاوزه إلى عرض فرقةٍ عند خطّ احترافها للهواية المسرحية، أقصد:

فرقة المسرح القومي بحلب، في «الملوك لا يشربون القهوة» لعبد الفتاح قلعجي نصاً ولإيليا قجميني إخراجاً، حيث بَدَتْ «الصورة المرئية» ذاتها.. مُنقطعةً عن خصائصها، مُعلّقةً في الفراغ كما قد عُلّقت شاشتها، مصنوعةً لتسرد ما قد.. سُرِد، لتصف ما قد تمَّ.. وصفه، إذ تتقدَّم «الراوية» المُستنسخة من «شهرزاد» إلى «بقعة ضوء» في مواجهة الجمهور، وما إن تبدأ خطابها «اللغوي» عن «مجازر إسرائيل الصغرى» حتى تبدأ الشاشة بعرضها تباعاً من «كفر قاسم» إلى «قانا»، تحكي «الراوية» عن أشلاء الضحايا بينما نرى صورتها، عن «قوافل التهجير» وعن..، كأنها تصف الصورة فقط، تشرحها فحسب، في نص مُلتاثٍ بالتاريخ كنصّ «محمد علي الكبير» الذي يتبدّى فيه التاريخ بلاغةً.. محضة، بينما يتبدَّى في نصّ القلعجيّ.. إنشاء مدرسياً، وقد فُصّلت «الصورة المرئية» على مقياسها وتمَّ لَيّ عنقها لتصير مجرد ترجمة حرفية للمحفوظات الإنشائية، ترجمة فورية.. ركيكة، صارت عبئاً على نفسها، وعلى سواها، في غياب الإيهام المسرحي

نفسه، وكان حذفها لا يُضير في شيء، سوى.. أن نتجنّب اختلاط لغات العرض، وإخفاق التوظيف، وضآلة المآل وتخبّط الوسائل.

وربما.. كانت ريادة الفاروقي، في المدينة ذاتها.. أكثر عفوية واتقاناً، على بُعْد المسافة الزمنية، والافتقار إلى التقنيات... آنذاك، بل.. من تراكم التجربة في تلك التجربتين؛ تراكم.. يبدو في مسرحنا السوري غير قابل للتراكم، في غياب التقاليد المسرحية، وبالتالي.. غير قابلٍ للإنجازات النوعية.

بعد ذاك.. رأيت في دمشق، محاولة رافي وهبه في عرضه المسرحي الكوميدي «كاريكاتير»، في حشر الشاشة المرئية، وعلى الرغم من خفَّة دم العرض وبراعة ممثليه، ومحاولة توظيف: «الصورة المرئية» في تضخيم «المفارقة الساخرة» وفي نقلها من «الغروتسك» المسرحي إلى المبالغة المرئية، إلا أن حذف الشاشة... كلها، لن يُضيِرْ العرض في شيء، إلا إذا كانت «بُدْعة» الصورة المرئية، قد صارت «موضة» دارجةً في كل عرض مسرحي!.

وفي دمشق أيضاً.. رأيت كيف تحوَّل (مجنون) جبران خليل جبران، على يديّ المخرج التونسي توفيق الجبالي، إلى.. راقص تعبيري، تكنو..رقمي، تكنو..غرافي، تكنو.. ديجتال!.

لا نعرف.. إذا كان الفاروقي قد سمع بأول خَلْطات العطارين هذه، أو... رآها، أو أن ريادته تلك، كانت استلهاماً لاسم ناديه: «نادي الصنائع الفنية» من حيث أنَّ الفن... صَنْعةٌ، والفنون.. صنائع، وهو صانعها... كيف يشاء!.

لكن المؤكد.. أن «الجباليَّ» قد خطف من ضفة المتوسط الأوروبية، إلى ضفافنا اليعربية.. ذاك الهُوُس الغربي المُعَوْلم بالصورة المرئية!، فأثار إعجابَ الدمشقيين، المُعتادَ، الراسخ في حبّ الضيف وسخاء الضيافة، بمن فيهم: فرسان مسرحنا «التلفزيوني الرمضاني»!، خصوصاً... حين أطاح الجبالي بالخيمياء المسرحية على إطلاقها، وبالطقس وفضائه، وبالتجسيد، وبالإيهام، فاستبدل «كينونة، الممثل بأكروبات الجسد، ونصّ «جبران» بنصٍ مُؤَتْمَتٍ صوتياً «بلي باك» وكأنه يأتينا من الفضاء الخارجي؛ لا علاقة له..

بما يجري على «خشبة مسرحية» استُبيحتْ، وقد ألصق الجباليّ أفواه «ممثليه» بغراء ما بعد الحداثة.. أقصد: حداثة وما بعد حداثة.. سواه، بل إنه قال: الممثل.. مجرّد قردٍ على الخشبة، وأنا مخرج.. ولست قرّاداً!.

حتى تهيَّأتْ له مشهدية حاسوبية بأطياف الليزر وإحداثيات الديجتال: صوتاً وصورة.

أطاح توفيق الجبالي بالممثل، بالكينونة المسرحية، وحوّله إلى مجرد «راقص تعبيري» ولم يكن مُفاجئاً لي.. حين عرفنا خلال النقاش، بوجود «ممثلة» واحدة فحسب، كانت قد اختبرت «الطقس المسرحي» قبل أن تصير رقماً.. مُجرَّد رقم بين راقصات الفرقة وراقصها الحاسوبي الإلكتروني.. الأوحد.

ها أنذا.. أقرأ عن عرض مسرحي ألماني، ما يزال يُعرض على مسرح «الفولكس بونه» عن رواية «الأبله» لدوستويفسكي، على مدى ست ساعات متواصلة.

وفيه.. استعمل المخرج «فرانك كاستورف» تقنيات الفيديو، مفتوناً بالكاميرات الرقمية، مُحوِّلاً فضاء المسرح إلى «استديو للتصوير اللتلفزيوني» من بيت خشبي بثلاثة طوابق تحتوي ٢٣٠ مقعداً في كل طابق، والمشاهدون بمواجهة شبابيك أُسْدِلَتْ فوقها شاشات عرضٍ، والكاميرات تعرض عليها «مخْيال» ما يحدث داخل الغرف، والمخرج في غرفة «الكونترول» أمام «شاشة المونيتور» المرئي، يضبط الصورة التي تأتيه، ثم يُعيد توزيعها على شاشات العرض، ويُمَنْتِجُ، ويَقْطع منتقلاً بالصور بين شاشات «عرضه المسرحي»!.

كأنّ فرانك كاستورف يتحوّل هاهنا.. إلى مخرج تلفزيوني «أبله» ينقل مجرَّد مباريات للملاكمة أو كرة القدم، لصالح قناة فضائية!.

أو.. كأنّ الجمهور «المسرحي!» على مقاعد «مُتفرّجي التلفزيون» يُمارس غريزة التلصُّص، في معادلة مقلوبة.. حيث استعار الفاروقي صالة سينما لعرضه المسرحي، ويستعير فرانك كاستورف مسرح «الفولكس بونه» لعرضه التلفزيوني!!.

الهَوَس الغربيّ «المُعَوْلم» بالصورة المرئية

هل حوَّلت «الصورة» بأنواعها.. الرؤيةَ إلى مجرَّد غريزة للتلصُّص؟!.

وقد كانت «صورة الفوتوغراف» الثابتة.. لخطف لحظةٍ من سيرورة الزمن، ولتثبيتها، وللاحتفاظ بها: ذكريات شخصية أو عائلية، أو وطنية، ثم صارت في «الجرائد والمجلات» لترسيخ «حبّ الاستطلاع» أو «حبّ الظهور» و... لمعرفة العالم، وشاهدة على مجزرة أو حرب أو جريمة قتل.

لعبت صورة الفوتوغراف دور «الشاهد» ثم دور «المدّعي العام» ثم أخذت تصير في يد السياسات كأفعال القوَّادين، ثم حشرت عدساتها في خصوصيات الآخرين، وتجسَّستْ بأيدي الاستخباراتيين، حتى انتهت لتكون «قاتلاً محترفاً» كما حين طاردت الأميرة ديانا وعشيقها اليعربيّ، فقتلتهما في مِحْرَقِ العدسة... عن سابق إصرارٍ وتَرَصُّدٍ ومطاردة!.

ثم إن «غريزة التلصُّص» قد عمَّمتها الصورة المرئية، حتى هتكتْ حرية الفرد فاغتصبتها. وككلّ «صناعة» تحوَّلت على أيدي عرَّابيها إلى «تجارة» رابحة، غدا التلصُّص بالصورة سِمَةَ عالمِ اليوم، ومُتاحاً، ينتقل بسرعة الضوء من الأقمار الصُنْعيَّة وعبر شبكة الإنترنت، وبأقلّ كلفة إنتاجية ممكنة، وبأكثر ممّا نتخيَّل من أرباح تتراكم، أما الصورة المرئية فتحتشد وتتوالى، تمسح عقل المشاهد وأسئلته ثم... تتلاشى في الهواء، كما قد جاءت عِبْرَهُ، وتتحوَّل إلى «أيونات» ساكنةٍ.. تُلوِّث الهواء من حولنا.

المتلصَّص عليه - بضمّ الميم وفتح الصاد الأولى، والمُتلصِّص - بكسر صادها، يتبادلان الغرائز البصرية، الأول: تُنتهك خَصائصه رغم أنفه، أو... يبيعها طواعيةً، أو.. يستعرضها في سياق شهوة استعراضية عزَّزتها برامج الــ «SHOW» و«عروض الأزياء» وانتخابات «ملكات الجمال العالمي» بالتصويت البصريّ الحُرِّ المُباشر و«الأفلام الزرقاء وما تحت الحمراء» مُحوِّلاً كينونته إلى مجرَّد مخْيالٍ بصري، والعدسات الرقمية تضعه قيد التداول كأية بضاعة، والثاني: يتلقَّاه، يتلذَّذ.. باستراق النظر، ولا مجال ها

هنا.. للخيال، وحتى للإيهام في بثٍ حي «لايف» ولا تواصلَ، والاثنان: مُستغرقان في إحداثيات الصورة.. استغراقهما في ما يُشبه العادة السرية.

كل فضاءٍ ها هنا.. يُختصر، يُحْشر في عين الكاميرا، والتلقِّي من طرفٍ واحد، والمُرْسِل: آلهة العدسات الرقمية إلى حيث عبيد التلصُّص ورعاياها.

هكذا.. صار بإمكاننا أن نُشاهد أيّ شيء.. عن أيّ شيء، ولا حاجة في كيمياء الصورة وفيزيائها إلى «خيمياء» المخيِّلة، صارت «غريزة القتل» تطفح من حَوَاف الصورة وتندلق في صناديق استقبالنا «عنفاً» و«رعباً» و«اغتصاباً» لتُضاف إلى غرائزنا، بل إنها تُصبح «غريزة أساسية».

صار بإمكاننا.. أن نرى فتاة تبيع خصائصها وخصوصياتها، قبالة عدسة رقمية مربوطة بشبكة الإنترنت، لا.. كما تبيع «العاهرات» اللذّة لشركائها في تواصلٍ مباشر، مهما كانت نوعية هذا التواصل، وإنما تبيعها لملكوت الصورة فحسب، تبيع لذة التلصّص.. صوراً، والمشاهدون يسترقون النظر إليها.. وهي تأكل أو تنام أو تغتسل أو تقضي حاجتها أو تُمَارس «الحب!» مع صديق في بيت مُغلق كاستوديوهات التصوير، والكاميرات تنقل كلّ هذا.. بأسعار إنترنيتية هي أقل من سعر بطاقة لحضور فيلمٍ سينمائي، أو.. لحضور مسرحية «الأبله» الألمانية تلك،

وإذا كانت للصورة المرئية من فضيلةٍ، فهي.. أنها ستجعل العَسَسَ والبصَّاصين وكُتَّاب التقارير.. يندثرون، وتَحِلَّ مكانهم: العدسات الرقمية، عدسات المراقبة «الفوتو.. تكنيك» اللاصقةُ، التي بدأت تنحشر في أحلامنا وتُحصي علينا الكوابيس!.

مع ذلك.. يقول مُحرِّر «دير شبيغل» الألمانية، وترجمتها: المرآة، عن العرض المرئي للأبله:

«ست ساعات من المسرح مع شاشات مُضيئة للفيديو، تدفعنا إلى القول للجمهور: على المرء أن يدخل المسرح.. ليرى».

من غير أن يقول: مالذي سنراه؟!.

هل سنرى «أبله» دستويفسكي، أَمْ.. سنتلصَّص عليه؟!.

وكأنما.. لم يعد هناك فرق في الجوهر، في الماهيّة.. بين الرؤية وبين اختلاس النظر!. الأخطر.. في هذه العولمة المرئية لغرائز التلصُّص، أنها.. بمخيالها التقنيّ قد تستبعد «الخيال» الذي هو في جوهر الكينونة البشرية، بل.. إنها قد تُلغيه، أو.. ستُحوِّل الحقائق الملموسة ذاتها إلى «مخيال» كاذب، مصنوع، كما قد فعلت الـــ «C.N.N» في حرب الخليج الثانية، وستفعل في.. الثالثة!.

الصورة المرئية.. على شاشات الحرب الإلكترونية، حوَّل الكينونة الإنسانية إلى مجرد نقطة في إحداثيات الليزر، كما قد فعلت بـــ «ملجأ العامريَّة» في بغداد، ثم انطلق صاروخ إلى حيث انفجرت إحداثيات التقاطع.. فحسب، كلعبةٍ من ألعاب «الحروب الإلكترونية» التي أغرقوا فيها طفولة أطفال العالم، ومُؤدّاها الأخلاقيّ: تجميع أكبر عدد من النقاط، بغضّ النظر عن «كينونة» الضحايا وعددهم وأشلائهم ودمائهم التي كانت طازجة وحارة.. حتى اختلط الدم ببياض الحليب.

أن تربح معركة - حقيقية - أو.. افتراضية، عليك أن تجمع أكثر النقاط نظافة في قصف جراحي، مادام «الضحايا» أنفسهم، قد صاروا على الشاشات، وبفضل منجزات الصورة الرقمية: مخيالاً رقمياً على أرضٍ من الكوارتز الإلكتروني وكرة أرضية من السيليكون.

الصورة المرئية في يد «القتلة» غالباً، ومنهم: قَتَلَةُ المخيّلة، قتلُة التجسيد، ومن النادر أن تكون لصالح «الضحايا» سوى لتذكار جنائزي بامتياز، تذكار مؤقت

كعابر سبيل ضلَّ طريقه فدخل «ملكوت الصورة» بما تبقى للمُصوِّرين من ضمير حي!.

هل بات على الضحايا - بعد قيامتهم المرئية، أن يُروِّضوا هذا الوحش المرئي.. الجديد، كدَأْب البشر في الترويض؟!.

أَمْ.. أنه سيرك مُعَوْلم من الشاشات، ونحن فيه.. المُروَّضون؟!.

وعلينا.. القبول التعايش - اللا سلميّ - وحَشْر الحدقات الرقمية في كلّ ما نتنفسه ونحياه.. بما في ذلك: المسرح، بعد أن صارت السينما سابعةً في ترتيب الفنون، ثم أنجبت لنا «التلفزيون» سِفَاحاً و«علبة باندورا» و«صندوقاً للتسلية والترفيه»!.

من حُسْن الحظّ.. أن القراءة لم تنقرض بَعْدُ، وأن قراءة النصوص المسرحية ليست شائعة قياساً بشيوع الرواية على أنواعها.

نقرأ رواية، ثم نذهب إلى فيلم يُحوِّلها على الشاشة: مِخْيالاً من الصور المرئية، وفي الغالب: نُصَاب بالخيبة!.

لكننا نقرأ نصّاً مسرحياً، ومع ذاك.. نُحِسُّ بحاجتنا إلى مُشاهدته مُجسَّداً على الخشبة، بل.. إن قراءتنا له، لا تكتمل بغير ذاك الطقس المسرحي.

لماذا.. إذاً، نذهب إلى فيلم عن رواية قرأناها؟!.

هل نذهب لنختبر خيالنا، أم.. لنُقَاربه بمخيالها على الشاشة؟

ولماذا نُحِسّ على مقاعدنا السينمائية، بذاك الفراغ الفضائيّ، بتلك المسافة الضوئية، بين خيمياء خيالنا، وإحداثيات الصورة المرئية؟.

هل سيأتينا عصر.. لن تترك فيه الصورة لنا: مساحة للحلم، للخيال، وللتخيّل، وحتى.. للكوابيس؟!.

ذاك أمر مُفزِع حقاً!.

والمُفْزِع فيه: أنه مُستحيل، وغير مُستحيل.. في آنٍ معاً، إلا إذا استطاعت الكينونة الإنسانية ترويض الصورة، تحويلها من «مِخْيال» إلى «تخييل»، من مجرد «الرؤية» إلى «رؤيا»، ومن إجابات جاهزة.. إلى أسئلة، إذْ تصير الصورة: سؤالاً وعلامة استفهام، وليس كما هي اليوم.. في طغيانها: للتسلية والترفيه وإثارة الغرائز وتمويه الحقيقة بالبراعة التقنية المحضة.

الخيال.. خيمياؤنا الأول، والأزلي، ولا أظن الصورة المرئية على إنجازاتها المتسارعة تستطيع طمس أسراره ومعادلاته الغامضة وألغازه، إلا..

إذا حدثتْ طفرات جينية، وصار البشر: كينونة رقمية، مخيالاً للمختبرات الإلكترونية.

لو كان بيدي السفر.. سوى بالخيال، وعلى أجنحة التخييل، لكنتُ في عِدَاد مُناهضي العولمة، ولن أنتظر أن يخرج أقرانهم إلى شوارع يعرب، حتى أكون بينهم، فها أنذا.. أقف بين كلماتي، وربما.. على أنقاضها، رافعاً بيدٍ لافتةً من بضع كلمات فحسب: أنا ضد عولمة الخيال الإنساني.

وفي يدي الثانية: «الحمار الذهبي» لأبولينوس الليبيّ من «مصراته» ما قبل ميلاد المسيح، كأول رواية يعربية ساخرة، قد هجا فيها إمبراطورية روما «الأولى» فمسخته الآلهة «النصيَّة» حماراً ذهبياً.

آلهة النصوص.. مسخت أعضاءه الخارجية، شكله.. فحسب، ولم تستطع حيال عقله وحواسه شيئاً، خصوصاً حيال «حاسّته الثامنة» والحاسّة الثامنة ليست: الحَدسْ، ولكنها: السخرية!، فصار أبو لينوس يتجوَّل بحوافر حمار وذيله ونهيقه وصبره الأزلي في أرجاء الإمبراطورية .. آنذاك، وهو يرى بعين «الرؤيا» إلامَ ستؤول إليه روما الأولى، كما أرى كيف ستؤول إليه روما الثانية.

كلنا حمير «أبو لينوس» الذهبيون، إذا كان «الخيال» لا يزال معيار الكينونة الفنية الإنسانية، وكان الهجاء الساخر.. أقوى أسلحة ديمومتها.

الإطاحة بالحمار الذهبي، بالممثل على الخشبة - وليس الممثل قرداً على قَوْلة التونسي - الفرانكفوني توفيق الجبالي. استبدال الطقس المسرحي بالصورة المرئية، إقصاء «الحياة» عن الكائن المسرحي، وكلنا.. كائنات مسرحية على خشبات أعمارنا: نتقمَّص آلامنا أو تتقمَّصنا أحلامنا ونمضي ساخرين على درب الجلجلة.. كل ذاك إطاحة بالمسرح، بالحياة في آخر طقوسها الفنية.. المتبقية لنا، منذ قام البشر بإقصاء دهاقنة العَرَافة والشامانات والكهنة والسحرة عن خشبات الحياة، وصعدوا إليها بأرواحهم وأجسادهم وبسيرورتهم وبصيرورة الطقس إلى ارتقائه: مسرحاً، كالحياة، أو.. هو: الحياة ذاتها، وليست مجرَّد انعكاس أرسطوي!.

من غير أن تكون محصلة هذا الكلام: حداثة أفلاطونية، أو.. تَزَمُّتاً ضد كلّ جديد في الفن، أو تجديد وتحديث فيه، لكن.. لِنُسَمِّ ذاك باسم آخر، غير «المسرح» سمُّوها: «تكنو - بلي» المسرح التكنولوجي، سمُّوها: «تكنو - غراف»، وفي طريقكم: غيِّروا تلك اللافتة في «ساحة الأمويين» اجعلوها: المعهد العالي للفنون التكنوغرافية بدمشق!.

سمُّوها: «فيديو - ثياتر» سمُّوها: «جظْ.. مظْ»، أما المسرح: فلا.. لأني مواطن يعربيّ، مُتمسّك بثوابتنا المسرحَية!.

وفي أضعف الإيمان: هل أنتم قادرون على إنتاج مسرح.. فعلاً، قبل أن تستفحل بُدْعة الصورة المرئية، وموضات الرقص التعبيري؟!.

فليكن أيّ مسرح: المسرح الفقير، مسرح الشارع، مسرح المقهى، مسرح الكباريه، مسرح في آخر حدائقنا العامة، المسرح الطبقي - المحوري، مسرح الإيكو والدوبلر، مسرح التلفزيون، أيّ مسرح يُعيد جمهورنا «المُغيَّب تلفزيونياً» عن مسارحنا، الغائب طوعياً، خلال غيابكم عنه.. في غياهب الدراما التلفزيونية الرمضانية المباركة!.

بعد ذاك.. اخلطوا في أباريق «كوكتيل» عروضكم.. ماتشاؤون: الأداء الحيّ بالرقميات الصوتية والمرئية، حَوِّلوا كلّ الطاقم المسرحي إلى شاشات عرضٍ، احقنوا طقوسكم المسرحية بكلّ التكنولوجيا.. غير المتاحة!.

استعيروا لذاك.. أية صالة رياضية، وما أكثرها!، أو ساهموا.. وسنُساهم معكم: في يوم عمل طوعي، لتكتمل لنا أول صالة مسرح حقيقية، ونحن قد تجاوزنا مطالع الألف الثانية!.

أو.. طلِّقوا «المسرح» طلقةً بائنة، لا رجعة فيها، لا يُفيدها «التَبْغيل»، ولا يسترجعها تنظيركم عن أزمة المسرح وأزمات الجمهور، اتركوا ما يُشبه المسارح حيث ستُولُّون وجوهكم.. لن تسمعوا غير «الثُغَاء» المسرحي!.

إضــاءات

الطليعة والتجريب..

في مسرح عبد الفتاح قلعه جي

بينما كان المسرح السياسي. المتأثر بالمدرسة البريختية، سائداً عقب نكبة حزيران وطوال عقدي السبعينيات والثمانينيات؛ كان عبد الفتاح قلعه جي يأخذ مساراً مفارقاً في كتاباته الإبداعية للمسرح. أسماه «المسرح الطليعي». تلك التسمية لا سيما في مهرجانات الهواة المسرحية في سورية، أثارت نقاشات لاهبة بعد كل عرض كانت فرقة إدلب المسرحية تقدمه عن نص للقلعه جي تلو نص، حتى لكأنها اختصت بنصوصه عبر مخرجها المتميز أحمد مروان فنري. في الوقت الذي كانت فرق حلب المسرحية هاوية ومحترفة، تتحاشاها!

مفارقتان اندمجتا في ذاكرتي عن تجربة القلعه جي في الكتابة المسرحية، وقد عاصرتها تجسيداً وقراءة وعروضاً منذ «غابة غار - طفل زائد عن الحاجة - ثلاث صرخات - اللحّاد» وحتى مسرحياته «عرس حلبي - هبوط تيمورلنك - اختفاء وسقوط شهريار - باب الفرج» مروراً بمسرحيتيه: «الشاطر حسن - الملوك يصبون القهوة» وليس انتهاء بـــ «فانتازيا الجنون» التي اعتبرها إرهاصاً بمرحلة جديدة في مسيرة القلعه جي المديدة في الكتابة المسرحية.

الطليعية.. مفاتيح التجريب ..إشكالية التسمية

وَسَمَ القلعه جي المرحلة الأولى في كتابته للمسرح بـــ «المسرح الطليعي»، وهي ملتبسة وإشكالية، بسبب من تركيبها اللغوي مجازاً ودلالة

على أن الطليعية سيرورة في الفن والحياة.. بهذا المعنى، يكون مسرح «سوفوكليس» طليعياً، كماكل انعطاف مسرحي يشكل تجاوزاً أو إرهاصاً بجديد.

هكذا حال تسمية «المسرح التجريبي» أيضاً، لأن التجريب سمة إنسانية لولاها ما تقدمت البشرية فكراً وفناً وعلوماً، وبهذا المعنى يكون أبو خليل القباني تجريبياً، كما الطيب العلج، كما محمود دياب، كما وليد إخلاصي وسعد الله ونوس ومحمد أبو معتوق وغيرهم، لأن العمر الزمني القصير للمسرح العربي قياساً للمسرح العالمي في شرقه أو غربه، لم يُمكّنْ مسرحنا من إرساء نموذجه، أو مدارسه، أو صوته الخاص، وأنا أعتبر المسرح العربي منذ بواكيره الأولى، التي لا تتعدّى منتصف القرن التاسع عشر، وحتى راهننا، لايزال في مرحلة التجريب، وفي مرحلة البحث عن هويته وصوته وفضائه، لا سيما انقطاعه عن الطقوس المسرحية الأولى، انقطاع تاريخٍ مديد وانقطاع بُنيةٍ معرفية ما بين فجر التاريخ في سورية ومصر وبلاد الرافدين وبين بواكير النهضة العربية الحديثة.

يُعزّز هذا الانقطاع أن مسرحنا العربي قد تمثَّل النموذج الغربي الأوروبي في المسرح، ولا يزال يتمثَّل تجاربه ومدارسه، رغم المحاولات الجادة لتأصيله باستلهام التراث، لا سيما ما تبقى من طقوسه المسرحية الشفوية المتواترة، ومن الخصوصية الحكائية، ومن أشكال الفرجة الشعبية، أو ما تبقى منها قبل اندثارها الوشيك.

من هاهنا، ولغير ذلك من الاعتبارات، سأتحفَّظ على تسمية «المسرح الطليعي» فيما يخصُّ مسرح القلعه جي، وغيره.. وفي ظنّي أن مسرحه ينقسم إلى ثلاث مراحل، في سياق بحثه التجريبي عن تأصيل المسرح في حياتنا العربية المعاصرة، ومن خلال رؤيته الخاصة وبحثه الدؤوب.

«الطليعية» ملتبسة بالوجودية وبالعبث

لعب سيرورة الشخص دوراً هاماً في تحولاته، وتُلْقي بظلالها على أفعاله، ومنها فعله الإبداعي، هكذا أرى الأمر بعيداً عن مدارس الحداثة

الغربية التي قالت بموت المؤلف في نصِّه، ثم طالت النصَّ نفسه بالتفكيك إقصاءً للمعنى.

لهذا اعتبر مسرحية القلعه جي «غابة غار» جسراً بين الشاعر الذي فيه، وبين المسرحيّ الذي يطمح أن يكونه، لا سيما لجهة اللغة الشعرية التي كانت محرق جملته المسرحية، طاغيةً على ما عداها من خصوصية اللغة المسرحية في «غابة غار» ثم توارت في النصوص اللاحقة لصالح الدراما، وإن لم تختف ظلالها تماماً، ثم هناك التجريد، والحدث المجرد، والأفكار المجردة التي يفترضها الشعر بخصوصيته بين الأجناس الأدبية.. في الشعر يطغى صوت الأنا في مواجهة عالم خارجي مُعَادٍ غالباً، بينما يفترض المسرح تعدُّد الأصوات حتّى داخل الصوت الواحد. حمل القلعه جي من الشعر لغة عَالِمَةً وذاتاً يائسة من أيّ تغيير لصالح المتسامي في البشر، كما حمل أسئلة ذات ظلال وجودية، وتشاؤماً ذا ظلال نيتشوية، وعبثاً إزاء كل صيرورة دنيوية لا تتخطّى دنياها إلى اليقين السرمدي..

الصبغة التشاؤمية في نصوص مرحلته الأولى، عزَّزتها النكسة، حتى لكأنها صرخة إنسانية لا خلاص فيها ولا أمل، أما فضاءات نصوص تلك المرحلة فمغلقة.. الكهف في مسرحيته «طفل زائد عن الحاجة» حيث يدور حوار الزوج وزوجته في اللايقين، بعد انقطاع أيٍّ اتصال لهما مع العالم الخارجي، في حين ينتظران طفلاً لن يولد، رغم كل سمات الحمل، بل إنه الطفل الزائد عن الحاجة، وفي الدلالة يصير الوجود الإنساني نفسه زائداً عن أيّ حاجة في زمان مهشم وعقيم وقابل للفساد كالمشيمة ذاتها.. هل هذه إحالة إلى أمةٌ هُزمت؟!

محصلة مثل هذه الصيرورة أن يتحوّل الزوجان في نهاية النص إلى تمثاليّ مانيكان.. إنهما يتشيآن بعد اغتراب دواخلهما بالتعارض مع كل خارجي فاسد ومهزوم.

في نصّه «اللحّاد» تغوص مدينة في باطن الأرض - أي: إلى مكان مغلق - لا يتبقى منها سوى المقبرة - والمقبرة فضاء مغلق - وسوى لحّادها في مواجهة رسام يُعلِّق لوحاته على شواهد القبور.. «رسومه غامضة، قاتمة الألوان، ضبابية» وبعد حوارات ذهنية مستفيضة عن الجدوى وعن اليقين يتمدَّد الرسام طواعية في قبر، والقبر رحم مغلق، ليبقى اللحّاد سيد مكانه وزمانه.. فهذا عصر لا يحتاج لغير اللحّادين.

كل هذا على أرضية من نشأة دينية في فضاء الحارة الشعبية الحلبية، قريباً من قلعتها ومن مزارات المتصوفة والتكايا والأذكار.

لا أظنُّ أن القلعه جي قد غادر هذه الأجواء نهائياً في نصوصه اللاحقة، فها هو في نصّ طازج له «فانتازيا الجنون» يُعيد إنتاج الفضاء المغلق ثانية، حيث المكان مسرح مهجور مغلق في طرف المدينة، هناك بالطبع بضعة قبور بأشكال متنوعة، الزوج وزوجته.. ينزاحان ليصيرا المهرج وزوجته، أما اللحّاد فيصبح جنرالاً أوحد يتحكم بمصائر الشعوب، والنقلة التي توخَّاها القلعه جي ها هنا هي مزج الذاتي الحائر حول جدوى وجوده، بالكونيّ الملتاث بفوضاه المنظمة تحت رداء العولمة.

التجريب تأصيلاً للتراث في مسرحنا

كأنما القلعه جي قد استنفذ مدارات مرحلته الأولى «الطليعية» أو أنها استنفذته بذهنيتها المكثفة التي تخاطب نخبة عالمة دون الجمهور الواسع. من مسرح النخبة إلى مسرح الفرجة يتوخى القلعه جي رؤية مقاعد المسرح محتشدة بجمهور عام، ها هنا ينفتح الفضاء المغلق من كهف ومقبرة وبرميل زبالة إلى خشبة قابلة لكلّ احتمال بصري باستلهام الحكاية التراثية كما في «اختفاء وسقوط شهريار»، باستلهام التاريخ أسئلة في الراهن كما في«هبوط تيمورلنك»، وباستلهام أنماط العيش لدى الناس أفراحاً وتقاليد كما في «عرس حلبي».

تتضفر عناصر الحكاية التراثية والشعبية بتجليّاتها البصرية: خيال الظل - صندوق الفرجة - الراوي بأشكال الحكواتي والشاهد على حدث يجري

وعلى تواريخ، ويتم تطويع اللغة المسرحية لصالح تعدد الأصوات في النص تخففاً من اللغة الشعرية المجرّدة، ويتخذ الحدث الدرامي تجليات ملموسة تخففاً من الذهنية.. وبالطبع، لا تختفي سمات المرحلة الأولى كلية لكنها تتوارى، قليلاً أو كثيراً لصالح اختلاف الخطاب واختلاف توجهه.

يصبح سؤال التاريخ في الراهن، وسؤال الراهن عن التاريخ، هاجساً أساساً في المرحلة الثانية من مسيرته الطويلة، لكأنّ ذلك يستدعي لغة خطاب مباشرة كما في نصّه «الملوك يصبون القهوة»، حتى كأنه دَرْسٌ في التاريخ، رغم الاقتراحات البصرية التي يتوخّاها القلعه جي فضاءً للمسرح الشامل: حواريات وحكايات، خيالَ ظلٍ وصندوقَ فُرْجَة، مادةَ حلمٍ ووقائعَ ملموسة، لغاتِ إخبارٍ وتعبيريّةً شعرية نازفة، بعضها يتلمّس بنية اللغة التراثية صرفاً، وبعضها يتلمّس المنطوق الشعبي للشخصيات.. هناك أيضاً الشعر الفصيح - الشعر الشعبي: زجلاً ومواويل وأغنيات وعِدِّيات.

كل ذلك يختلط في محاولة تجريبية لتجسيد معادلة صعبة يراهن عليها القلعه جي، هذا الرهان على الفرجة المسرحية الشاملة يأخذ القلعه جي إلى صراط رهيف يفصل ما بين مسرحية المسرح وما بين تهافته في الشعبية.

الصراط.. مُفردةً ومفهوماً، كثيراً ماتتردَّد في نصوصه المسرحية، وسأستعيرها ها هنا.. حتى أرى نصَّ «الشاطر حسن» صراطاً اجتازه القلعه جي بكثير من المراهنة على إقصاء المسرح التجاري جانباً ربما ببعض أدواته وتوابله نفسها.

ربما هو الواقع المسرحي المنحسر عالمياً ومحلياً، هو الذي أعطى لذاك الرهان مسوغه، فكاد الرهان ينزلق نحو دغدغة جمهور الشباك.. الجمهور الذي لم يستطع أن يرتقي به المسرح الطليعي أو المسرح التجريبي فاستقطبته على الدوام الفرق التجارية.

«الشاطر حسن» تكاد تكون نافلة في تلك التجربة الطويلة، بينما أرى نصّ "عرس حلبي" تجسيداً لصورة ما توخّاه القلعه جي للمسرح المفتوح، مسرح الفرجة، المسرح الشعبي، المسرح الشامل.. مهما اختلفت مفاتيح التسمية.

ثمّة نص مسرحي جديد بين يديّ، يُرْهِصُ بمرحلة ثالثة في سياق تجربة القلعه جي وتجريبيته..«فانتازيا الجنون» نصّ يزاوج ما بين المرحلتين السابقتين ليستخلص معادلة صعبة طالما توخّاها المسرح العربي بحثاً عن هويته.. هكذا، يضاف عبد الفتاح قلعه جي إلى قائمة الكتّاب العرب المسرحيين الذين كان التأصيل في جذر إبداعهم والتجريب في فضاء ما يحلمون به تجسيراً لعلاقة مع جمهور ينحسر.. بل إنه الجمهور الغائب، المغيّب، وإنها المسارح المهجورة، المنذورة للعتمة وللغياب على نُدْرتها من الماء إلى الماء.

ينحسر المسرح عن حياتنا وتتكاثر المهرجانات، ينسرب المسرحيون من فضاء المسرح المفتوح إلى زوبعة الألوان في شاشات التلفاز، يتقلّص الكتاب المشتغلون على نصوص المسرح، حتى إن جمعيتنا، جمعية المسرح في اتحاد الكتاب، تضم أقلَّ عددٍ بين الجمعيات الأخرى.. ربما في هذا دليل عافية من جهة ثانية، لأن تكاثر الأعداد استنساخاً يُحيلني إلـــى نصّ لعبد الفتاح قلعجي عنوانه: «صناعة الأعداد» في مفارقة ساخرة وأليمة ومتسائلة في آنٍ معاً.

وليد إخلاصي..

ممثلاً على صراط مسرحيّ

يبحث الكائن طوال سيرورته عن خشبة خلاص، عن يقين صيرورته، حتى لو أنه يهجس بجدوى الوجود ولا جدواه، باليقين واللا يقين.

هكذا سيمشي وليد إخلاصي على (الصراط).. صراطه المسرحي، بأقدام (عبد ربّه) على الحافة التي تفصل الخشبة عن الجمهور.

يتحول (الصراط) من مفردة لاهوتية إلى هاجس مسرحي، ومن برهة الحلم إلى استحالته.

قال وليد إخلاصي في حوار عتيق أجريتُه معه: «كنت أتمنى أن أكون ممثلاً، لكن الموهبة تنقصني، كنت أريد أن أكون ممثلاً، يرتجل بالقول وبالحركة ما يُحسّه، لكن العقل لجمني»!

يتقمّص وليد خلاصي نفسه.. إذاً، أو شخصيته المسرحية (عبد ربّه) في نصّه «الصراط» ولا فرق في جوهر الحلم بين الإثنين!، فيغدو النصّ المسرحي نافذة لرغبات الكائن المكبوتة في لا وعيه، ومن ثم سيتواطأ العقل الذي لجمه، متغافلاً عن برهة العبور حتى تصير الرغبة، يصير الحلم نصاً.

هكذا يعبر (جلجامش) من نصفه الإلهي إلى نصفه الآدمي، من أجل سؤال واحد عن سرّ الخلود!

هكذا يعبر (السيد المسيح) من نصفه الآدمي على درب الجلجلة إلى نصفه الإلهي من أجل جواب واحد هو الله!.

في لحظة إخلاصية ثانية، وعبر سؤال مُلتبس في عنوان نصّه المسرحي «كيف تصعد دون أن تقع» يغدو الصعود فعلاً فيزيولوجياً، تراتبية

اجتماعية أو سياسية.. أما السقوط مرةً فيتبدى لحظةَ كشفٍ، لحظةَ تحوّلٍ، بؤرةً درامية من دواخلنا إلى حيث تتجسّد في فضائها المسرحي على هيئة استفهام في رحم الصالة.. من ثم سيبدأ الجمهور رحلته هو، صعوده وهبوطه بحثاً عن جواب وعن اللا جواب أيضاً، وربما عن سؤال على هيئة جواب عتيق كادت تنمّحي حروفه ونقاطه وفواصله.

أليس الكائنُ سؤال كينونته على خشبة المسرح؟!

في الميثولوجيا.. كلّ صعود بشري نحو (أكروبول الآلهة).. لعنة!.

كلّ نزول إلهي نحو الأرض الآدمية.. مهزلة!.

لوهلة... يبدو وليد إخلاصي وكأنه لا يأبه بهذه المصائر التراجيدية: بروميثيوس أو سيزيف، ولا بالمصائر الكوميدية: حين يهبط زيوس على هيئة ثور نحو امرأة آدمية تشهّاها ثم حوّلها بسحره إلى بقرة!، لكن ذاك كله يتخفّى في كواليس نصوصه.

ثمة هاجس الموت هبوطاً نحو العالم السفلي، وانبعاثاً على هيئة حلم لاتطاله اليدان.. سوى من هوائه وأثيره على هيئة سؤال وجودي.

ثمة القتل أيضاً: قتل الكائن، قتل الحلم، قتل الأسئلة في مهدها الأول، العتيق، مثل كهف هو «العالم من قبل، ومن بعد» وهكذا.. دواليك.

إخلاصيان في إخلاصي واحد!:

سيتاح لوليد إخلاصي أن يترعرع في بيت شيخ متنور، في مدينة من حجر أشهب: حلب.. تتعدّد أسماؤها في نصوصه.

ثم سيكون عليه أن يواجه عصره المضطرب بشهادة في الهندسة الزراعية منحته إياها مدينة كوزموبوليتية متوسطية.. الإسكندرية؛ ليتبلور وعيه في سنواتها منتصف قرن مضى، متماهياً بثقافة الغرب وعلمانيته وعلميته، فيتشكّل إخلاصي ثان يكاد يحجب الإخلاصي الأول الذي فيه، وقد باح وليد في ندوة نقاش روايته «باب الجمر» بُعيد صدورها في حلب:

«تربيتُ على الحفظ، وأساتذتي الذين علَّموني فن الحفظ لم يفكروا في دفعنا لمعرفة الحقيقة الجمالية الأساسية في الحياة: معرفة الآخرين.. ثم كنت ضحية الثقافة الغربية المنقولة عن طريق الترجمة الرديئة، وقعت في فخّها وتحت تأثيرها.. أنا لست نادماً لأنني وقعت تحت تأثيرها لأنها ساهمت في تكوين تكنيكي الخاص وأسلوبي التجريبي».

كانت روايته «باب الجمر» وكذا مسرحيته «مقام إبراهيم وصفية» عودة للإخلاصي الأول الذي فيه، وقد تنازعه الثاني كما في لعبة شدّ الحبل، حتى قويت عضلات الاثنين، وسنحاول معرفة ما إذا كانا قد امتزجا معاً بعد مسيرة طويلة، فأنتجا إخلاصياً ثالثاً نخال أننا نعرفه!

يعترف وليد إخلاصي.. الثالث:

«كنت شخصياً من الناس الذين يتعالون على الواقع الشعبي، وكنت أنظر إليه نظرة احتقار، واعتقد بأن كلّ شيء شعبي هو مُتخلّف بالضرورة.. تأثرت بالفلسفة الوجودية، وبالشكلانية، وكنت أدافع عنهما بشراسة واعتبر الكتابة.. شكلاً فحسب، لكني اكتشفت من خلال أصدقاء عاشرتهم عن طريق الكتب أن الحب الحقيقي موجود في جوهر الناس، فندمت لأني أضعت سنوات كثيرة في التجربة الشكلانية، واكتشفتُ أيضاً أن أعظم جمال يمكن للإنسان أن يصنعه في حياته هو اكتشافه للبساطة الحقيقية عند البشر، واعتقد أني تأخرت في هذا الاكتشاف فعلاً»!.

ما أحوج كتّابنا ومشهدنا الثقافي لاعترافات مماثلة!.

صراع أفكار.. هندسة البنى الذهنية:

يعيد وليد إخلاصي على الخشبة - وفي أغلب أعماله - ترتيب العالم من جديد بإعادة إنتاج الأفكار المجردة، وموضوعاتها الأزلية:

الحب - الموت - التضحية افتداء للآخر - القتل - التحالف مع الشيطان - الحلول الصوفي في الإله - الطمع - الغيرة - الشك - وهم الصداقة وصداقة الوهم.

إعادة الإنتاج هذه تتمّ في مسرح وليد إخلاصي تحت مجهر ذهني، بأدوات منهجية جداً، في غرفة عمليات مسرحية، فوق سرير التجريب!.

وبالطبع سيتنازع إخلاصي: موروثه الحكائي - التراثي - الديني، ومكتسباته من الفكر الغربي.

من جانب.. سنرى سيرة قابيل وهابيل في نصّه «العالم من قبل ومن بعد» تُستعاد في كهف، مع امرأة لا يشير النص إلى أنها أخت فحسب!، والكهف ها هنا ليس على قمة جبل - كما قاسيون في المرويات الشعبية - وإنما حفرة في الأرض، قاع لا مناص منه، لا سبيل لمغادرته، متاهة من أسئلة الوجود.

كذا.. جنة عدن المفقودة، والمشتهاة والغامضة في نصّه «أنشودة الحديقة» حيث الأب مُطلق، والمرأة خطيئته الأولى والأخيرة.. ثمة سكين الحاج صالح على عنق ابنته العاشقة صفيّة، يفتديها العاشق إبراهيم، كأنما تمضي بؤرة الحكاية إلى محرقها هذا.. بالضبط، حين يتمّ الاستبدال وتتمّ الإحالة إلى لحظة افتداء إسماعيل من تضحية أبيه إبراهيم نذراً للرب.

أما الأضحية الإخلاصية فهي ها هنا: افتداء الحبّ.

من جانب آخر.. في التجربة المسرحية لوليد إخلاصي سنلمس إنتاج اللعنة الأوديبية - الإغريقية - الأوروبية - الفرويدية في نصّه «أوديب - مأساة عصرية» مقلوبة رأساً على عقب في (يونان) جديدة، تقنية، إلكترونية، حيث ستتناسخ عرّافة (دلفي) على هيئة (كومبيوتر) ويتم استبدال (الأم) بفتاة لا يعرف أوديب العصريّ أنها.. ابنته!.

ثمة صراع فاوست مع شيطانه الداخلي، صورة دوريان جراي على هيئة أرملة لعوب في نصّه «من يقتل الأرملة» يُعيد إنتاجها ثانية في روايته «دار المتعة»،كلتاهما تُغْوِي عشاقها، مُجَدِدَةً شبابها وهي تقتات قلوبهم ومشاعرهم ومصائرهم بما في السلطة من إغواء وقتل.

تتلامح في نصوص وليد إخلاصي المسرحية ظلال بيرانديللو وإبسن معاً، شكسبير وبيكيت في آنٍ واحد، ثم فريدريش دورنمات على وجه الخصوص، كما في نصّه «سهرة ديمقراطية على الخشبة».

وتنطوي أعماله على شك ديكارتي مستديم يرتدي قناعاً وجودياً، منسرباً على هيئة (ديالوج) يقيمه إخلاصي مع أناه، وما بين سطوره سخرية تكاد لا تُرى تماماً.. كما تشكّلت زاويتا شفتيه من احتفائهما بغليونه المستديم!.

أُعيد قراءة نصوص إخلاصي ثانية حتى أستطيع القول بمحورية ومركزية فكرة القتل في أعماله: قتل معنوي في أغلب تجلياته، حتى حين يسبقه القتل الجسديّ أو يلحق به.

ثمة القتل الذهنيّ - الإيديولوجيّ - الاجتماعيّ، والقتل النفسيّ أخطرها..

تنتهي «سهرة ديمقراطية على الخشبة» بالقتل.

ثمة قتل الحب في مسرحيتين لهما عنوان مركزيّ واحد لافت هو: «عن قتل العصافير»..

ثمة قتل الأب، قتل الأخ لأخيه، قتل الابنة، أو أن يكون الكائن قاتل كينونته وقتيلها في آن معاً، أو شاهداً على «ملحمة القتل الصغرى» وذاك عنوان إحدى رواياته!.

من بين كل مسرحياته الذهنية التجريبية انسربت واحدة إلى حلب.. مهد الكاتب ومسراه اليومي لتتماهى بالمنطوق الشعبيّ - الصوفيّ - الدينيّ.. لأبناء حارات حلب العتيقة، وبالحب.. مقتولاً وشهيداً إلى درجة التقديس.

سيضُيف إخلاصي في نصِّه «مقام إبراهيم وصفية» مقاماً للحب، بين (مقامات الأولياء) المبثوثة داخل السور العتيق وخارجه، حتى أن لها في حلب حياً (حيّ المقام) وأمكنة مقدسة (مقام الصالحين) ومزارات تَعْقِد النساء على شبابيكها أقمشة الرجاء: بيضاء وخضراء كمزار (النسيمي) ومزار (السهروردي).

يؤوب وليد إخلاصي من شكِّه واغترابه الوجودي إلى الرحم: مكاناً وتواريخ قاع شعبي، ويتجلّى ذاك الانتقال في قصصه ورواياته اللاحقة أكثر مما يتجلَّى في مسرحه، ربما.. لأنّ ذاك الانتقال قد حصل بدءاً من منتصف

الثمانينيات ومطلع تسعينيات قرن مضى، وكان المسرح السوري في حالة انحساره، ولذلك احتمى وليد إخلاصي بأغنيات الممثل الوحيد، مُكتفياً بمونولوجه الأوحد، بعد انحسار كلّ ديالوج مسرحي وغير.. مسرحي!.

مونولوج الممثل (الإخلاصي) الوحيد:

يجرد وليد إخلاصي شخصياته المسرحية حتى لكأنها صوته الداخلي، خصوصاً في مسرحياته ذات المشهد الواحد.

ومنذ مونولج عبد ربه في نصّه «الصراط» ستستهوي وليد إخلاصي المسرحيات القصَار، بشخصية واحدة غالباً، أو.. بشخصيتين، كما في نصوصه المُعَنْوِنة بـــ «سبعة أصوات خشنة» ونصوص «قطعة وطن على شاطئ قديم» ونصوص «أغنية الممثل الوحيد» حيث سيبدو الممثل الوحيد فيها مجرد تجريد لفكرة، حتى.. كأنها ليست شخصيةً مسرحيةً (كاركتراً) ولا نمطاً ولا نموذجاً.. حوارها: حوار أناها، تتبادله مع ذاتها، أو مع شخص سواها ويشبهها إلى حد بعيد، حتى لو كان النقيض!.

حوار مفاهيم، حقل ديالوجي للأفكار حين تتقمّص الفكرة هيئة ممثل وحيد يتقدم من عمق المسرح بمقدمة جبينه.. حيث تستوطن الفكرة إياها، ثم ليس مهما أن تكون له عنق أو أكتاف أو قدمان ليطوي بهما المسافة التي تفصله عن التجسُّد والتجسيد..

بالكاد نجد حدثاً في هذه النصوص، بالكاد نجد فعلاً درامياً، ويبدو المكان مجرد ذريعة فنية لإقامة هذا المونولوج حتى لو كان على هيئة ديالوج بين شخصيتين، إحداهما: إخلاصي نفسه، وثانيها: شخصيته المسرحية، ولهذا كانت أغلب هذه النصوص عصيَّة على التجسيد فوق خشبة وأمام كواليس وقبالة جمهور مسرحي.

بينما لوليد إخلاصي في أحد حواراتي معه رأي آخر:

«أحبّ الحديث عن المسرحية ذات الفصل الواحد، القصيرة منها بالذات لسبب بسيط هو أنني أحب الموسيقا، وبخاصة السوناتا، وهي المقطوعة

المؤلفة لعازف واحد من أجل إظهار براعته في العزف على آلة معينة.. مثل هذه الوجدانية في العزف أثبتت أنها تستطيع تفجير شاعرية الفكرة»..

ويتابع إخلاصي: «قد تكون في المسرحية شخصيتان.. لا واحدة فقط، وفي هذا تجريب لنقل الصراع من الداخل إلى الخارج، وفي الأحوال كلّها فإن تلك المسرحيات القصيرة محاولة لاقتناص لحظات إنسانية مؤثرة تمرّ بها دون الانتباه الجاد إليها.. إنها حالة من التعاطف مع المواقف المنسية».

لا أزال أذكر بعد أن نشر وليد إخلاصي مسرحيته «قطعة وطن على شاطئ قديم» في ملحق صحيفة «الثورة» الثقافي في نهاية السبعينيات، ثم ذهب إلى اللاذقية بعد سنوات وعاد مبتهجاً لأنه رأى بطل ذاك النصّ يتجسّد أمامه من لحم ودم، في قطعة من وطن " سفينة نوح "على شاطئ اللاذقية القديم... ثم اندثرت لتصبح مرتعا لليخوت الفارهة!!.

الاستجابة الإخلاصية للتجريب المسرحي:

بالتواتر مع إبداعاته: قصة ورواية، تبدو علاقة وليد إخلاصي بالمسرح استجابة مُزدوجة للمناخ الثقافي - الاجتماعي.

وبالنظر إلى زمنيّة مسرحياته سنرى أن كثافة إنتاجه المسرحي الأول قد ارتبطت بمناخ مسرحي سوري صاعد، حيث ساهم إخلاصي نفسه في إنجاز مسرح الشعب بحلب، ومنذ تأسيسه عام ١٩٦٩ قدَّم له نصوصه:

الديب - كيف تصعد دون أن تقع - يوم أسقطنا طائر الوهم» ثم «الصراط» مع بداية إدماج مسرح الشعب بالمسرح القومي بحلب.

مع صدور ملحق صحيفة «الثورة» الثقافي أواخر السبعينيات أنجز وليد إخلاصي أغلب مسرحياته ذات المشهد الواحد في أوج الازدهار الثقافي والمسرحيّ، حيث كان مهرجان دمشق للفنون المسرحية فضاء ثم أُغلقت نوافذه عن تواصلنا مع تجاربنا وتجارب سوانا؛ قبل أن يعود بعد سنوات من الصمت والعتمة.

كذلك توقِف مهرجان الهواة المسرحي بالسكتة القلبية القاضية.. قبل أن يعود باسم جديد: مهرجان الشباب المسرحي.

مع ذاك لم ينقطع الإصرار الإخلاصي عن الكتابة للمسرح، وإن مالت كَفَّته الإبداعية نحو الرواية أكثر، إذ طالما رأى وليد إخلاصي في المسرح استجابة لحوار حضاري مفتوح على كل الشرائح الاجتماعية في أمة تفتقد الحوار أسلوباً وتقاليد!.

أما عن التجريب الذي وَسَمَ التجربة الإبداعية لوليد إخلاصي عموماً، والمسرحية منها خصوصاً فسأترك له أن يجيب عن محتوى هذه العلاقة وقد صار لها من سنوات تجربته نصف قرن.. يقول إخلاصي:

«قضيتان لعبتا الدور الأهم في تكوين الأديب العربي المعاصر، قضية المثاقفة مع الآداب العالمية، وبخاصة الاطلاع على أساليب وتقنيات الأعمال الإبداعية في المسرح والرواية خصوصاً، والتعلُّم منها، بل وتطويرها أحياناً بعد هضمها لكي تتفاعل مع الموروث العربي.. والقضية الثانية تسلُّل المنهج العلمي في التفكير والذي بات ضرورة في الثقافة، وبه تحولت العملية الإبداعية إلى حالة نهضوية.. والمنهج العلمي هو الذي صبغ أعمالي الأدبية بالتجريب، والتجريب هو أسلوب ضد التقليد، وانفتاح على الكون دون تعصُّب أو خضوع لثوابت معرفية فكرية أو أسلوبية معينة»..

ويضيف وليد إخلاصي:

«إذا كان مخزوني المعرفي من التراث العربي مخزوناً وراثياً فإن مخزوني من التراث العالمي اكتسابي، وإذا كان معلميّ هم: التوحيدي وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وشكسبير وموباسان وتشيخوف فإن الميكروسكوب هو معلمي أيضاً كما هو الحال مع فيثاغورث وديكارت».

قال وليد إخلاصي فيما هو يتجاوز عتبة الستين في عمره الإبداعي المديد: «التجريب هو الشكل المُوْدِرْن للاجتهاد، وأنا لم أوقف باب الاجتهاد بعد».

مشاهدات

«مسرح الشمس»..

من الثورة الفرنسية إلى الدمى اليابانية

ربما.. بالمصادفة المحضة عَبَرَتْ أريان منوشكين الأمواج المتوسطية إلينا. كالعادة.. لم يقم معهدنا العالي المسرحي بدعوتها!.

ما شأننا بمؤسِّسة فرقة مسرحية هاوية صارت بتوالي عروضها من أشهر الفرق المسرحية في العالم، وصار لها أن تأخذ مقعداً أساسياً بين مقاعد أشهر المخرجين المسرحيين. لم يُتَحْ لأغلبنا أن يرى من أعمال فرقة «مسرح الشمس» سوى عرضين مسرحيين بإخراج سينمائي على شاشة تلفزيوننا السوري..

الأول: قبل حوالي عشرين عاما في عرض «١٧٨٩» عن الثورة الفرنسية.

الثاني: قبل سنوات في عرض «موليير».

ثمّ أطلَّتْ أريان مينوشكين بقامتها السامقة وقد اكتنزت أعطافها، وبشعرها الأبيض. من توالي بقع الإضاءة في عتمة الكواليس، وبعينين من حيوية واثقة.

ما الذي يجعل منوشكين أكثر حيوية وثقة، من غير أن تفقد سؤالها المسرحي الذي لا يُشبه اليقين؟!.

حين مرَّت بقربي.. حاولت أن أشمَّ أثراً من رائحة بارود عتيق ربما لاتزال عالقة بثيابها العملية المريحة.. بنطال وبلوزة وحذاء بسيط.

قبل انطلاق عرض الفيلم المأخوذ عن مسرحيتها «طبول على السد» تذكرت كيف أسست منوشكين مسرح الشمس، مُنطلقة به.. في فضاء مصنع عتيق للبارود؟!.

مسرح للشمس المسرحية في معمل للبارود!

مسحت أريان منوشكين وأزالت كل أثر للبارود من ذاك المصنع، كأنها تطوي صفحة من صفحات القارة الأوروبية التي قامت على اختراع البارود.. حروباً متواليات بينما تؤسس لفضاء مسرحي مفتوح، من خشبة على هيئة الصليب أو هكذا أُوْحِيَ لي.

لنقل أن الخشبة المرتفعة عن أرض صالة مصنع البارود بأعمدة خشبية، قد اتخذت لنفسها شكل حرف «T» وربما هيئة طائر قد مدَّ جناحيه إلى أقصى تحليقه، والجمهور من غير كراسٍ.. واقفاً على أطراف أحاسيسه طيلة ما يزيد على الساعتين، يشهد أحداث الثورة الفرنسية - التي يعرفها من كتب التاريخ الرسميّ المدرسيّ - برؤية فرقة هاوية للمسرح، تقودها منوشكين بدأب وصبر مسرحي - يختلف عن الصبر القدري المُصَاب به مسرحيُّونا التلفزيونيون! - من أول خطواتها توقاً إلى تراكم الخبرة والتجربة.

مثلما فعل «جورج بوشنر» في مسرحيته «موت دانتون» أعلت فرقة مسرح الشمس قامة «مارا» على حساب «روبسبير» وحتى على حساب «دانتون».

ربما صرخت منوشكين بحنجرة مارا، بقلبه الأبيض كشعرها الأبيض اليوم:

- **انتبهوا..الثورة.. تأكل أبناءها!.**

حيث كانت كلّ احتمالات البارود تُؤدي للاحتمال الأوحد إلى.. المقصلة.

كيف لي.. في عتمة صالة سينما الشام، بانتظار طبول منوشكين ودماها اليابانية أن أحكي عن تجربة امتدت لعقود طويلة؟!.

لم يكن لي.. سوى أن أحضر فيلمها عن «موليير» مرةً ثانية لأربع ساعات مسرحية على الشاشة، رصدت منوشكين فيه كيف ينبت عشق المسرح كأقحوانة تنمو في الوحل.

بعد مشهد صعود أعضاء مسرح الشمس درجات الدراما الشفيفة وراء موليير.. صعوداً لا ينتهي، قال لي صديقي اللدود حسن م. يوسف:

- شاهدت أكبر قدر من الوحل في حياتي، طوال الفيلم، ذكرني بوحول الطريق إلى مدارسنا.

قلت: بيننا إذاً.. ثلاثمائة عام من الوحل، نخترقه بعربات مسرحنا «الجَوَّال»!.

ضحكنا ثمّ.. لم ننبس بكلمة طوال الطريق، كأننا بحاجة إلى أكثر من موليير يطلع من وحلنا ساخراً هجَّاء، لاذعاً كطعنة الماء والنار والحجر، ليعيد تعبيد الطريق أمام أرواحنا.

أخيراً.. بعد عشرين عاماً أضاءت أريان منوشكين الشاشة في أحداقنا، بدأ دَقُّ طبولها اليابانية على السدّ، طيلة أكثر من ساعتين سينمائيتين، حيث السينما هاهنا.. ترتهن بالإنجاز المسرحيّ السابق لها، وقد أعادت منوشكين إخراجه للسينما بعد إخراجه المسرحيّ.

«طبول فوق السد» في فضاء «الدُمَى» المسرحية اليابانية المُستَقاة من مسرحيّ «النو» و«الكابوكي» بأصابع منوشكين اللامرئية.. تُمسك بالخيوط اللامرئية، لترسم فضاء الفعل والأداء والحركة، بمرافقة ذاك العازف «الآسيوي» المُدْهش، المُنْطَوي على آلامه المتعددة، وحيداً في مواجهة كلِّ ذاك الماء كفرقة سيمفونية مكتملة، يكتب الموسيقى التصويرية بالتواتر مع الحدث من حيث ينبض وريده بالارتجال وتشهق الرئتان بإكسير الموسيقى.

ذاك العازف مهما كان اسمه، حتى لو.. لم نعرف اسمه، كان بعدد أعضاء فرقة مسرح الشمس مجتمعين الذين من.. ثلاث وعشرين جنسية.

ثم كان كلُّ ممثل.. بعدد فرقة مسرحية محترفة.

ليس هذا انبهاراً بعرض وافد إلينا، وإنما بأقلِّ ما يمكن للكلمات أن تُقَدِّر به الجهد المسرحي وعشق المسرح الذي أخذ فرقة مسرح الشمس من غربها الأوروبيّ إلى أقصى شرقنا الآسيويّ، لتبدأ هناك.. التعلُّم من جديد.

تتعلم شيئاً.. تكاد تجهله ولا نزال نجهله!، في تدريب طويل على إتقان فنون المسرح الياباني المنزلقة إلى تلك الجزر من سور الصين لتستحمّ في ينابيعه الخاصة، كخصوصية بوذية «الزِنّ».

طوال طبول مسرح الشمس على السَدّ الياباني وبما تُتيحه شاشة عرض.. رأيت بأكثر.. مما أصغيت، وأصغيت بأكثر.. مما رأيت.

رأيت الممثل الدمية وظلَّهما، الظلّ.. ودميته وممثله.

أصغيت لاتساق الحوار مع الحركة البيوميكانيكية، الدائبة المتجددة بحيويتها للممثل الدمية ولظلّه الممثل في ثوبه الأسود.

أن ترى الكائن المسرحي وظلَّه، أن ترى حركة الممثل «الدمية» وتسمع صوت ظلّه.. كأنما قد أرجعني ذاك إلى «خيال الظل» إلى «صندوق الدنيا» قبل أن يصير استعارة سينمائية لأسامة محمد!.

أصغيت من غير أن أعرف من لغة العرض كلمة فرنسية واحدة، ومن غير أن أُفَوِّتَ عليَّ متعة استغراقي بالعرض في متابعة الترجمة بالإنجليزية.

فلتنطق الدمى بما شاءت من لغات الأرض، ثمة.. لغة لا تحتاج إلى ترجمة، تُحِسُّها من أول أبجدياتها، تدركها من أول مفرداتها، تعرف كلّ حوار ممكن بين الشخصيات من دلالاتها. حركةً وفعلاً وأداءً.

كانت لغة المسرح في ذاك العرض السينمائي أعمق من وهم الصورة على سطح الشاشة في صالة فندق الشام، وحين ظهرت خيالات ممثلي مسرح الشمس وهم يقومون بدوبلاج الصوت الخاص بالنسخة السينمائية، بدوا وكأنهم جالسون بيننا في الصالة، وجوههم قبالة شاشة تُشبه شاشة عرضنا وقد استعاروا حناجرنا منّا. أدركنا.. بما لا يقبل الشك أو اليقين، أننا.. كنّا الممثلين والدمى والطبول والسيتار الهندي، كنّا الظلال السوداء المتوارية خلف

كينونتنا، كنّا مُحَرِّكي الستائر المسرحية.. زرقاء كالماء، أمواجاً.. نلطم بصدورنا جدران السدّ، وتارة.. كاحمرار الدم بعد طعنة السيف النافذة.

ما أكثر طعنات الساموراي على وقع الطبول اليابانية؛ حتى إننا تلطخنا بدماء الحب والغيرة والصراع على السلطة وبشهوة القتل كما في الحكايات العتيقة والأساطير. لنتطهّر من القتل ذاته، ليموت خوفنا من موتنا، يموت الموت فينا.. فإذا نحن بعد العرض: نكتسب حياة جديدة و.. مديدة!.

أليس المسرح.. انبعاثا لحبّ الحياة فينا؟!.

لم يكن خيار أريان منوشكين في ذهابها إلى شرقنا الآسيوي، هو الخيار المسرحيّ الأوروبيّ الأول.. ثمّة قبلها: بريخت - أوجينوباربا - بيتربروك - غروتوفسكي.. وآخرون...

من ١٧٨٩ إلى الدمى اليابانية، هل انتهت الموضوعات الإنسانية الكبرى في أوروبا؟!.

الكلام «الماغوطي»

في «ليش الحكي؟!» كذريعة فنية!

نمسك بطاقة عرض مسرحي دمشقي.. بين أصابعنا: فرقة الماغوط المسرحية، تقدم مسرحية «بدون كلام» عنوانها: ليش الحكي؟!، من إعداد وإخراج: وائل رمضان، عن عدة نصوص ماغوطية، لاسيما من: «سأخون وطني» وغيره، ومن بطولة: سلاف فواخرجي، نضال سيجري، طارق مرعشلي، حسام الشاه، لونا الحسن، رياض المرعشلي، وائل رمضان... كممثل أيضاً!؛ وعلى مسرح «دار راميتا للفنون» في دمشق.

من غير كلام.. بالكلام وحده!

لوهلة.. سيغدو عنوان هذا العرض المسرحي: ليش الحكي؟!، ذريعة فنية لاجتذابنا إلى «الحكي الماغوطيّ» ذاته: هجاءً كمرارة «الكينا» حين يستعصي الداء سوى.. عن مُرِّ دوائه؛ بالكيّ حيناً، وبفصْد.. ما قد فسد.

من هاهنا.. سيغدو «الحكي» من غير كلام: كلاماً يقصف أرواحنا براجمات الهجاء الساخر، المرير.. رغم أننا نصحو على الكلام، لنغفو على الكلام ذاته؛ مراراً.

كيف يتسنّى للكلام الماغوطي في نصوصه المكتوبة؛ أن يكون نقيضاً للكلام، حكياً ينقض الحكي، ليقتنص من دواخلنا: كلامنا.. الذي سكتت عنه شهرزادنا، حَكْيُنَا.. غير المباح في عصر يُبيح كلَّ شيء.. ليستبيح كلَّ شيء: ذواتنا قبل.. أوطاننا، قلاع أرواحنا قبل.. أجسادنا. ذاكرتنا الجماعية قبل.. ذاتنا المفردة، ثم.. لا شيء نستجير به، سوى بنار السخرية من رمضائنا.

فيما يستدرجنا العنوان «ليش الحكي؟!» إلى عناويننا المضمرة خلف الحكي المضاد للكلام الجليل.. نُدرك أن اللعبة لا تكتمل بتوافد المتفرجين إلى الصالة، وأن عرضاً مسرحياً يستقي مادته من النصوص الماغوطية، سيواجه مشكلة انتقاله بنا من النصّ المكتوب في تجريد اللغة وفضائها الرمزي، إلى عرض (من غير كلام) في تجسيد الفعل وتشخيصه عبر فضائه المسرحي.

من ناحية ثانية.. تتميّز نصوص الماغوط غير المسرحية حتى لو أنها: شعرية محضة، أو.. نثرية محضة، باحتوائها في نسغها على خلاصة مسرحية، مكثفة، حتى.. في مقالاته الصحفية، من دأب النصوص الصافية على تشخيص المشاعر الإنسانية ونمذجتها، وكأنها.. كائنات مسرحية ناجزة، تقترح «ديالوجها» مع الآخر، في الوقت الذي يكشف «منولوجها» دواخلها، ونلمس ذلك حتى في قصائد الماغوط، على الرغم من انفلات كائناته النصِّية خارج الضوابط «الأرسطوية»، ومن كل قاعدة مسرحية حتى لو أنها «التغريب»، من حيث أن غربتها ليست من خارجها فحسب، بل.. في دواخلها، حيث تمارس «تغريبها» الخاص بها بعيداً عن بريخت وسواه، كما تُمارس صعلكتها بأقرب ما كان للشعراء الصعاليك، وخروجها عن المألوف، كما لو أنها تستدعي صوفية الحلاج والنفّري كحساسية شعرية جديدة تمزج، كلّ ذلك.. بهجائيات الحطيئة لنفسه.. ولسواه؛ وبسخريات أبي العتاهية وتجليّات البصيرة عند أبي العلاء المعري، أي: بالمفارقة الأشد عراقة في تاريخ نصوصنا الإبداعية: هجاء ساخراً حتى تخوم الدمعة الحارقة المالحة، إذ.. يغدو بين يديّ مبدع كالماغوط: كمثل «مبضع الجراح المختص بآلام الأمة» يفتح بأسئلته.. أرواحنا، ويحشو بالملح والبارود.. جرحنا المفتوح، حتى... لا نركن لوهم التئامه، قبل أن نستأصل بأنفسنا مَكْمَن العلَّة بالكيِّ الساخر.. على الناشف!، وذلك لأن الكيّ على البخار قد خدّر جراحنا اليعربية!.

ليش الحكي على خشباتنا المسرحية؟!

تنطفئ الأضواء تباعاً في الصالة، فيدهمني السؤال:

هل سأشهد ماغوطاً جديداً على الخشبة؟!.

من حيث... استنفده دريد لحام دهراً بالتهريج المسرحي، حتى نهض من بيننا: جهاد سعد في «خارج السرب» ليستعيده من عباءات البهاليل والقرادين!.

لماذا عليّ.. أن أراهن في كلّ مرة على قلبي، حتى لا يرتدي الماغوط ثياب سواه؟!.

وفي هذا.. سأعترف بأن العرض فاجأني، من حيث احتفائه بكل توابل «الكوميديا الرائجة»، وبإعادة إنتاج الحساسية التي لأعمال زياد الرحباني.. ولكن على الطريقة السورية، وبما انتقل من عِلَلَ المشهدية التلفزيونية إلى مسارحنا.. حتى فيما يتعلق بالديكورات الثابتة والقطع بين المشاهد، وذاك الانتقال الحاد بالإضاءة من جانب «حيث البار وزبائنه» على جانب «حيث بيت الزوجين» وكأنهما عالمان مفصولان بفؤوس الإعتام المتكرر الذي يُؤذي حدقة العين، على الرغم من كون العوالم الماغوطية متداخلة ككرات الشوك، من الصعب فكِّ اشتباكها بغير إدماء الأصابع!.

بهذا المعنى وغيره.. رأيت فريق العمل يَعْبُر ذاك «الصراط الشفيف» بين الهجاء الساخر (التراجيكوميدي) وبين التهريج، بين المشهدية المسرحية التي تتشكَّل من رحم فضاءاتها وبين المشهدية التلفزيونية السائدة، بين أن نضع سريراً على الخشبة ثم لا نستخدمه حتى في عملية «تنجيد» صوف «فرشته»!، وبين أن يكون الديكور المسرحي شخصية رئيسية في العرض... تتحوّل وتفعل وتنفعل، بين أن «نلعب» مسرحياً على خشبة افتراضية وبين أن تتقمّصنا من حيث ندري أو لا ندري الألعاب التلفزيونية!.

الأهم.. في العرض، هو التأرجح بين إخراج الشخصيات من «نمطيتها» إلى «نموذجيتها»؛ حيث تُشبه كلَّ أحد ولا تُشبه سوى نفسها، من غير أن تقع في «الغروتسك» قناعاً لا يخفي عيوب «الكاركتر الشخصية» بل يُضخِّمها، وقد كشفتها آلاف «الشمعات.. الواطات» الكهربائية في حزم الإضاءة المسرحية!.

لا شيء.. غير الخشبة المسرحية، يكشف عيوب الانخراط التلفزيوني أداءً وتقانة، ويكشف براعة وإبداع الممثلين حين تنكشف عارية سوى من براعتها وإبداعها.

بهذا المعنى.. لم تكن الساعة المسرحية التي قضيناها مع هذا العرض، سوى رهان مع حساسية جيل مسرحي بدأ يفقد حساسيته المسرحية في دهاليز الإنتاج التلفزيوني، وبات يرى «المشهدية المسرحية» على غرار ما يُهيَّأ له أمام الكاميرات الثابتة والمحمولة، عين العدسة هاهنا.. ستغدو هاجسه، حتى لو أنه على الخشبة المسرحية، وليس.. عين المشاهد/ الحيّ، على الرغم من انقراض البصيرة المسرحية أيضاً بين المشاهدين!، حتى لا نقول: بين غالبيتهم!.

ثم.. سنخرج من هذا العرض، ونحن نُعزِّي أنفسنا.. بأننا شاهدنا ساعة «مسرحية» لطيفة وخفيفة!، كان يُمكن أن نشاهدها قبل عشرين عاماً!، وأن «نضال سيجري» الذي عرفناه للتو... على طاولة البار، قد اجتهد في تقديم شخصية فأخرجها ما أمكن من نمطيتها إلى النمذجة، وسط حلقة من الشخصيات النمطية على الخشبة.

سنُعزِّي أنفسنا وسط هذا اليباب المسرحي أننا شاهدنا: عرضاً افتتاحياً أول، بكل توتر العرض الأول وأخطائه التقنية، وأنه سينضج بالعروض المتواليات، حيث يمتحن جمهور كلّ ليلة.. نضوجه!، في عملية معكوسة... حيث المسرح على الدوام يمتحن الجمهور في كل ليلة، وبدون هذا الامتحان المزدوج لا تكتمل السيرورة المسرحية!. ثمة... أشياء لم نرها في هذا العرض المسرحي، من حيث يحتملها العرض نفسه، بتفعيل بنيته المسرحية من داخلها، ثمة.. ما وراء الشخصية، حين نقبض عليها في لحظة كشف ومكاشفة من خلف كواليسها لنضعها في بؤرة الضوء، ثمة.. العلاقة المستترة بين الشخصيات، لاسيما بين المواطن «واو» وزوجته التي شلَّ أطرافها راهننا، بين «صاحب البار» وبين زوجته «الراقصة» التي تسرّي عن الزبائن!.

لوهلةٍ.. وَمَضَتْ هذه الإشارات المستترة، ثم همدت قبل عتباتها الدرامية، وتمَّ بترها.. بالتقطيع المشهدي التلفزيوني، بنمط مونتاجات الصورة المرئية، وبتوابل الأغاني المتوالية تحشر رأسها غالباً كفواصل ترفيهية، وعبر «كولاج» متداول .. حسبنا أنه قد اندثر، حتى أن زياد الرحباني لم يعد يلجأ إليه، بل... قد تجاوزه منذ أعماله الأولى إلى حيث صارت أغانيه فعلاً مسرحياً بين الأفعال المسرحية!.

تسارع الانتقال، ذاك القطع المشهدي بالإضاءة التلفزيونية.. بعض من أوهام «الإيقاع المسرحي»، حيث لا يلعب الانتقال من جانب إلى آخر، أو.. تجميد الحركة في مشهد، سوى دور واحد فحسب في هارمونية الإيقاع المسرحي، كما لا تستطيع آلة عزف واحدة أن تُحدِّد تخومه وسط الآلات في فرقة سيمفونية!.

[وهذا العرض بالذات... ليس حفلاً موسيقياً لآلة مفردة، ومن حقنا على العرض، وحبنا لحماسة عازفيه.. أن يعيدوا النظر في «التوزيع الموسيقي» لمفرداته.. من حيث إن «الزمن» في «بار» عربي راهن على الطريقة الماغوطية، ليس على غرار «اللهاث التلفزيوني»، بل إن أزماته قد تستطيل بينما هي تتداخل، أو تنقطع فجأة جملة موسيقية فيه لتكملها من حيث لا تدري جملة غيرها، حتى لو أنها نقيضها الهارموني!.

خرجنا من الصالة نُحْكِمُ الياقات حول رقابنا، كان الهواء قارساً في ليل دمشق، وزوابع شباط تلبط الأرصفة، تفرَّقنا باتفاق.. ومن غير اتفاق، مثل كائنات ماغوطية، لم تر سوى بعض منها على الخشبة، وفي حُلَّةٍ مُستعادةٍ إنتاجها، وفينا السؤال المرُّ.. الجليل:

«هل سأخون وطني

بصراحة: لا.. بل، لأَدُلَّ على ما يشوهه»؟!..

إلى آخر السؤال المفتوح على جراحنا اليعربية!.

صدى.. عمايري على الخشبة

بعيداً عن الأسئلة الكبرى، أبعد.. فأبعد عن المقولات الجاهزة، توالت خمسون دقيقة على خشبة مسرح القباني بدمشق كأصداء ليومياتنا، التقطها نصاً وإخراجاً الممثل الشاب عبد المنعم عمايري، وجسَّد ثالوثها: المسرحي غسان مسعود ممثلاً، وبطواعية الأستاذ تحت إدارة أحد طلابه، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، شاركته سلافة معمار (الزوجة) وصداها (سيسيل بويكس) امرأة اللوحة، راقصة تعبيرية على خشبة من غير جدران، سوى الجدران التي يُعلِيْها الزمن بيننا وبين صوتنا الداخلي، فإذا الأصداء تتوالى، حتى لكأن ذاك (مونتاج) بصري، مشهدي، ليوم بين اثنين، لأكثر من يوم وعام ورحلة عمر، منسوجاً عن غير قصد من التفاصيل، ثم.. سيتشظى كل ذاك في برهة المسرح من (عُصَاب) المرأة، كما من (انفصام) الرجل.

يختار عرض (صدى) الحب جوهراً لكينونتنا الإنسانية بينما نحن أصداؤه المتواليات منذ حواء وآدم إلى آخر الثنائيات.

الحب.. حتى لو أن سيرورته ستقع في صيرورة الزواج: يوميات مُؤبَّدة،ألفةً (وشجارات، اعتياداً وعادة) لحظات تواصل وانكفاء، ثم سينسرب الضجر من لا إحساسنا بتملُّك الآخر عبر (صكوك) متواليات بدءاً بالغيرة وحتى حدود الاستباحة باسم السعادة المفرطة!.

استدعى فريق عمل (صدى) لعرضهم ما يُشابه شريحة ينتمون إليها... فناناً تشكيلياً وزوجة عصرية شابة ومتعلمة، وذلك من الطيف الواسع لطبقة وسطى أقلقت السياسة والفلسفة المعاصرة وعلم النفس، وعنها أنجزت الرواية خصوصيتها كجنس أدبي.

هكذا تجسَّد اثنان، رجل وامرأة.. ثالثهما يُزعزع وَهْمَ الطمأنينة حتى لو انه مجرد لوحة في لوحة داخل إطار، مجرد (بورتريه) لما قد كان وما قد تبقى.

يرسم الزوج وجهاً بأصداء وجه من أَحبَّ، بالشامة نفسها على خدِّ الزوجة، وبغير ذاك من التفاصيل، كأنه يستعيد باللون والخطوط جذوة الحب التي إلى رماد، أو.. كأنه يرسم استحالة أن تتجسَّد امرأة بيجماليون من صلصالها لتؤول إلى نقيضها في متواليات الحياة الزوجية، ثم ستخرج امرأة اللوحة من إطارها.. وَهْماً، أو حلماً، أو حقيقة مطلقة للذات التي أنجزتها، ستتجسد على هيئة طيف حاضر بين اثنين، وبين الرجل ودواخله، بين المرأة وهواجسها. في غمرة شجارات محكومة بافتقاد التواصل، بالغيرة، بالنق، بالدموع، بالأصداء التي تتكفئ إلى ذواتها، سيكون على الزوجة أن تُوَاجه صداها، وأن تواجه الصورة صوتها، كقدر محتوم، هكذا تتقابل الزوجة وامرأة اللوحة وجهاً لوجه، بينهما الزوج في استحالة توحيدهما في واحد، صوتاً وصدى في معركة ضارية ساحتها دواخل الرجل، كأنما قدر الصوت صداه، أما جماليات الصدى فتبدأ كينونتها من حيث يتلاشى الصوت في قرارة سامعيه!.

عن المشهدية والرقص التعبيري والإخراج

على الرغم من أن سلافة معمار أمسكت أول الحبل المُفْضي إلى دواخل الزوجة، فذا بها كلما أوشكت أن تتجسد تجذب حبل الشخصية إلى اضطرابها هي على الخشبة، ثمة مسافة شاسعة تكاد لا ترى بين تشظيات الزوجة النفسية التي تصل إلى العُصَاب وبين تشنُّج الممثل في أدائه، وذاك ما اعترى سلافة معمار في أكثر من مفصل، ربما من رهبة الخوض في التجربة، وهي مغامرة صعبة في كل حال، سواء في مواجهة شخصية الزوجة المرسومة على هذا النحو من الانعطافات النفسية المتباينة، أَمْ.. في مواجهة ممثل قدير كغسان مسعود في أدائه المتمكن لدور الزوج بأكثر من يد تُمسك بذاك الحبل السري، كما يُمسك متسلق جبال محترف بحبال وصوله إلى قمة مرتقبة.

وفيما يخصُّ امرأة اللوحة وحضورها التعبيري الراقص على الخشبة، مرة تلو مرة، فقد كان بحاجة إلى تحفظات إضافية تستدعي مُبرراً درامياً أكثر مصداقية في حال تكرَّرَ فعل ما على خشبة، خصوصاً حين دأبت العروض المسرحية السورية في الآونة الأخيرة على الاستعانة بطاقات التعبير لدى راقص محترف أو خريج معهد مختص، وراقصة في مرة تالية، ومجموعة رقص في الثالثة، حتى لكأن ذاك خيار أوحد، أو.. لعله يقع في باب أن تستفحل (موضة) ما، بعد أول نجاح لتوظيف الرقص التعبيري على الخشب. من عادات المسرح السوري السيئة استفحال ظاهرة ما، لفترة ما، وتكرارها كاستفحال (الفرجة المسرحية) بالطبول والمزامير والأغنيات في ثمانينيات قرن مضى، واستفحال (المونودراما) تارة، وهاهو الرقص التعبيري يستفحل.

بالعودة إلى عرض (صدى) سنجد أن خروج امرأة اللوحة بعد أن مزَّق الزوج لوحته التشكيلية ينضفر دلالياً مع الحدث الدرامي، وكذا.. مشهد تقابل امرأة اللوحة الزوجة، وكأن كل واحدة هي انعكاس الأخرى في مراياها، قد جاء كاختزال بصري لكثير ممَّا يُبَاح كلاماً أو تُضْمِرُه النفس في دواخلها، مع الرقصة الثالثة والرابعة بدأ الرقص التعبيري منزوعاً إيماؤه، يفقد مبرراته الدرامية الداخلية مُستنفذاً دلالاته ليؤول إلى مجرد إدهاش بصري، أو.. يستطيل بأكثر مما تقتضيه الضرورة الفنية، على الرغم من الأداء البارع لسيسيل بويكس.

بينما ساهم الديكور ببساطته المكثفة في خلق فضاء متحرك داخل جدران، بالتواتر مع انتقال شخصين بين تفاصيلهما اليومية: تقابلاً.. كل على جانبي مقدمة المسرح، وابتعاداً، يتناقلان كراسي مشغولة برهافة، كأنها أقدارهما، بمساند إحداها: رجولي وثانيها: بتفاصيل أنثوية، لعبت دوراً رمزياً أيضاً دون أن يفتقد تحريكها إلى البساطة والبراعة.

ولم تكن إطارات اللوحات فارغة على ستائر سوداء، مجرد تناظر هندسي للوحة في مقدمة الخشبة حيث ركن الزوج المعتاد، على حاملها، تقف

داخل إطارها امرأة اللوحة، وقد أوشك الفنان التشكيلي على الانتهاء منها، تغيب.. لتتجسد، وتتجسد.. حين تغيب.

تمَّ استخدام إطار لوحتين في العمق المسرحي، كنافذتين، مرةً باجتماع الزوجين كأنهما في صورة فوتوغرافية لعريسين، ومرات في تباعدهما، كل في (برواظ) ذاته، يتناوبان حواراً يومياً على هيئة مفارقة ساخرة.

ثم نَوَسَان الإضاءة بين لونين: البرتقالي ليوميات الشجار الزوجي والعصاب والانفصام واللاتواصل حتى في المواجهة. والسماوي الأزرق للحلم، في تناوب أنضفرت به الحلول الإخراجية إلى غايتها المتوخاة.

(صدى).. عرض لطيف، يلامس أرواح مشاهديه الذين من الشريحة ذاتها!.

«كونشرتو» ماهر صليبي

من استحالة الحبّ إلى احتمال القتل

لوهلةٍ وفي عنوان ما سنراه، يريد ماهر صليبي من باب التواضع ربما أن يخبرنا سلفاً بأن ما سيعزفه عرضه الجديد على خشبة مسرح الحمراء في دمشق، هو كونشرتو مسرحية تحت السيطرة!.

من برهة الجملة الموسيقية الأولى.. سيخرج ماهر صليبي المؤلف، من سلالم نوطته مُلَوِّحاً بالعلامات المسرحية، فلا يلبث أن يرتدي ماهر صليبي المخرج، ثياب «المايسترو» وبيده عصا «الكونترول» ليوقظ بها العلامات النائمة على سلالمها!

في أول مشاهد العزف.. يستقبلنا المؤلف باشّاً كعادته ليستقبله «البلي باك» التسجيل الصوتي.. بالتصفيق، فلا يلبث المخرج أن يُعطينا ظهره لتصدح الجملة الأولى في «الكونشرتو» والخشبة خالية من العازفين، ليودعه «البلي باك» التسجيل الصوتي أيضاً.. بالتصفيق!.

الممثل.. مؤلفاً مخرجاً: ثالوثنا المسرحي الجديد

لم يكد مخرجونا السينمائيون السوريون يبتكرون «سينما المؤلف المخرج» المحلية.. بامتياز إيطالي، فيما يشبه «الماكارينا» بدبس البندورة البلدية، حتى طوَّب ممثلونا المسرحيون أساسات التأليف الأدبي المسرحي لأنفسهم، مُنتزعين ورقة الطابو الإخراجية من أيدي المخرجين المسرحيين!.

لا بأس.. سنعزو ذاك إلى ندرة الكتاب المسرحيين العرب قياساً إلى كثافة العروض المسرحية العربية!، وازدحام الناس طوابير قبالة المسارح!.

لا بأس.... إطلاقاً، سنبرر بأن «الأدب المسرحي» العربي إنشاء مدرسي، وفي أحسن أحواله: نزعات ذهنية، لغوية، أو.. تدريب مسرحي على قراءة التاريخ العربي من حكايات آلاف لياليه، وإن أدبنا المسرحي العربي واقف عند تخوم المجاز في اللغة العربية مُثقل بالرطانة والاستعارات المكنية والتشابه.

وأنه.. متخلف بعقود زمنية عن التجارب المسرحية العالمية، لا يقترح مشهديات معاصرة، ولا ينجز سوى إعادة إنتاج المضامين ذاتها، مُلتاثاً بالموضوعات الكبرى، وبالتاريخ، وبِفكِّ الاشتباك بين الأصالة والمعاصرة، بين التأصيل لمسرح عربي معاصر، وبين التجريب بذريعة التجريب حتى قبل نضوج التجربة الشخصية، والفنية لطابور التجريبيين، المُغَرِّدين بلهجاتنا المحلية، حتى لكأن العامية هي شرط دخولنا في الحداثة المسرحية.

لا بأس.. حين سيكون آخر من عادوا كمخرجين أكاديميين، قد قفزوا أعتاب سنواتهم الخمسين، قريباً من تقاعدهم الوظيفي، ما قبل اليأس المسرحي بقليل أو.. كثير. ولذا.. فليُعْطَ كلٌّ راغب.. فرصته، حتى تتمخَّض جبال الإخراج المسرحي عن قممها أو.. سفوحها، عن انزلاق الخطوة إلى غَوْر وديانها، كما عن ارتقاء الصاعدين بخطواتنا المسرحية إلى ذرواتها.

لكن الإطراء.. يُغْوِي - كما تفعل أغلب المقالات والدراسات عن مسرحنا السوري، أما الغواية فهي نصف الطريق إلى الخطايا المسرحية!.

الكونشرتو.. بوصفه بنية مسرحية

بعد تعاونه في عرض سابق، مع زميلتنا القاصَّة كوليت بهنا، يتعاون ماهر صليبي المؤلف، مع زميلنا القاصّ موفق مسعود، في كتابة هذا «الكونشرتو» تحت سيطرة مشتركة!.

أما بنية العرض فتبدأ في حركات ثلاث، بمشاركة ثمانية عازفين تمثيلاً، ومن تحصيل الحاصل المسرحي أن تبدو الحركة الأولى - التي تستغرق الثلث الأول من العرض - كجملة افتتاحية، تقف عند حدود الوصف والتعريف بالشخصيات وتكريس التواطؤ بين الجمهور والمشهدية المسرحية

المقترحة، كمثل الجملة الأولى في هارمونية التأليف الموسيقي، كالتماع البروق قبل سماعنا دويَّ رعودها، من حيث تتخطَّف الشخصيات على الخشبة.

الأم باحثة عن ابنها جلال ضَيَّعته في ازدحام الناس على الرغيف اليومي، معلم المدرسة الباحث عن حبيبة اختفت فجأة، ولا ينجح العزف المُنفرد للمعلم على «كمنجة» أشواقه سوى في استعادتها كحلم.. كبرق ينخطف صعوداً من وحل الوقائع إلى سماء الرمز دلالة على استحالة اليقين، الحبيبان اللذان يلتقيان كل عام في ساعة من يوم محدد بتاريخ اللقاء المستحيل، رزق الله وعطا الله، العاملان في جهاز لحفظ الأمن، كوجهين لعلامة موسيقية إحداها: بيضاء.. ساذجة، والثانية: سوداء.. سادية.

معلم مدرسة آخر.. تُثْقِلُ أخبار العالم معدته وعقله وجيوبه.. بجرائدها، ثماني شخصيات، تبدو كعلامات موسيقية مجردة على سلالم موسيقى معدنية في مدينة من.. زِنْكٍ وحديد.

وبدل أن تخرج الشخصيات من تجريدها الموسيقيّ، في الثلث الثاني من الكونشرتو، بدل أن تعزف كلٌّ شخصية على آلة روحها لتعيد إنتاج الجملة الرئيسية للكونشرتو كما لو أنها جملة جديدة، سنجدها في الثلث الثاني، تستهلك دلالتها في الدوران حول أسمائها ذاتها، حول شجونها ذاتها، يتكرر صراخ الأم المفجوعة نداءً كرجع الصدى، يتكرَّر بحث المعلم عن محبوبته المختفية، يتكرر اللقاء السنوي للحبيبين والأغنية ذاتها..

الشمعة الحمراء وعلبة الكبريت والأعواد المتوالية المتشابهة، يتكرر ظهور المعلم بجرائده ذاتها وقد انحنى ظهره قليلاً وزادت سماكة عدسات نظارته الطبية، يتكرر الرهان على رزق الله وعطا الله كعلامتين بالأسود والأبيض، حتى أن غياب أيَّ فعل خارجي، أو داخلي، سينزلق برزق الله وعطا الله، من دلالة التضاد، إلى التهريج الحركي واللفظي استهلاكاً للدلالة ذاتها، مُبالغةً في المبالغة، واستجابةً تزداد إضحاكاً كلما زادت استجابة

الجمهور الذي يميل عادة للتنميط على طريقة الكوميديا التجارية، وحتى للـــ «غروتسك» إذا كان من النخبة!.

سيغدو الثلث الثاني، حركة الكونشرتو الثانية... عبئاً على الكونشرتو ذاته، ليحرفه خارج الفعل المسرحي، بل.. خارج الدلالة المسرحية، خارج الإيقاع حين يغدو إيقاع المشهد قابلاً للحذف، دون أن يتضرَّر الجوهر الهارموني، بل ان التراجيدي فيه.. قد غدا أقرب للميلودراما «خصوصاً صراخ الأم ونشيجها المتواصل»، والكوميدي فيه.. قد غدا تهريجاً مَحْضاً «في أداء رزق الله وعطا الله» وقد أضرَّ ذاك بالمعادلة التراجيكوميدية التي توخَّاها العرض وصانعوه، وهي من أصعب وأخطر الرهانات المسرحية.

كأنما يُرَاهن موفق وماهر على أن تكرار الجملة الرئيسية في الكونشرتو على هذا النحو، هو دلالة على «اللا فعل» بل.. إدانة مُسْبقة له كراهن يمتد خارج الخشبة. هل يحتمل المسرح.. إدانة مُسبقة، سابقة على تحققها الدرامي؟!.

هل يحتمل المسرح.. التكرار من غير إزاحة للدلالة عن دلالتها، من غير تفكيك المُسَلَّمات وإعادة قراءتها، بل.. وإنتاجها كلحظة مسرحية مضادة، كلحظة مُفَارِقَة - بكسر الراء - لكل مألوف مسرحي.

في الحركة الأولى.. سيظنُّ رجلا الأمن: رزق الله وعطا الله أن صراخ الأم باسم ابنها «جلال» بداية لحركة «جلالية» مضادة للسلطة هدفها تقويض الأمن الجماعي للمدينة، وهذه مفارقة مسرحية تُغْني طرفي المعادلة التراجيكو - ميدية.

فماذا لو أن «رزق الله وعطا الله» في الحركة الثانية من الكونشرتو، قد استجوبا الأم المفجوعة بفقدان ابنها.. عن مكان وجوده!، انتزاعاً لاعتراف غير قابل للدحض؟!.

ماذا لو أن معلم المدرسة في القرية النائية، قد اكتشف أنه بتردده وخوفه من المحيط الاجتماعي، قد ساهم في اختفاء حبيبته إلى الأبد؟!.

من غير المسرحي.. أن نُصنِّف رزق الله وعوض الله كقدر مُحبَّب إلى درجة الإضحاك وإن يغدو فعل اغتصاب الأم مجرد نكتة لغوية صوتية محضة. ومن غير المسرحي أيضاً.. أنْ نَصِفَ الضحايا.. كضحايا فحسب، لتسلط الآخرين، فثمة ضحايا مزدوجين، هم.. ضحايا الآخر وضحايا أنفسهم في آن معاً، وثمة ضحايا ينقلبون إلى نقيضهم كلما رأوا انعكاس وجوههم في أعين ضحايا يشبهونهم إلى حد التطابق والمطابقة.

الإيهام الرمزي «في فضاء المدينة المعدنية وفي آلياتها اليومية» لعبة تجريد العلامات الموسيقية من علاماتها الفارقة، أدَّيا إلى قطع اللعبة الشرطية عن مياهها الأولى، وإلى تنميط الشخصيات، بل إلى المراهنة على المفارقة الحركية واللفظية.. ولم يُنْقذ العرض من الوقوع في النمطية، سوى تلك الطلقة التي كانت ستنطلق إلى صدر «رزق الله» لكنها اخترقت ظهر نقيضه «عطا الله» في آخر جملة، كضربة النهاية، في آخر سلالم «الكونشرتو» المسرحي، الذي بدا خصوصاً في الثلث الثاني.. خارجاً عن أية سيطرة!.

ثمانية عازفين مسرحيين.. على الخشبة

أمسكت «رنا جمول» بدور الأم من علاماتها الدرامية الأولى.. لكن التسلسل المنطقي التقليدي من البحث الأموميّ الضاري عن ولدها الضائع إلى لحظة اغتصابها المتوقعة في مدينة معدنية لا ترحم أحداً، انتهاء بلحظة الجنون كتحصيل حاصل منطقي، جعل «رنا جمول» تبذل أقصى ما بوسعها من توتر داخلي لإضافة حضورها المسرحي على حضور الشخصية، لكنها بعد الثلث الأول، كانت قد استنفدت كلَّ تلوين في الأداء بتكرار السؤال عن ابنها، بتكرار الصراخ.

وبتكرار العويل على فقدانه، في غياب أيّ فعل مسرحي مُفَارِق وفي غياب أيِّ تحوُّل خارجي غير قابل للتكهُّن المنطقي، وفي غياب أيِّ تحول داخلي غير مألوف، لهذا اكتفت مونولوجاتها الداخلية باللعب اللغوي على رمزية ألوان الثياب التي كان يرتديها ابنها جلال قبل ضياعه أو تضيعه،

خطفه أو اختفائه، وحتى.. باستعماله كقطع تبديل لأعضاء ابن آخر مدلل، فيما يُسمَّى تجارة الأعضاء البشرية!.

الجنون.. حالة مسرحية، إذا تخطَّتْ لغاتها المسرحية المعتادة، تاركة ألاعيب اللغة وراءها.

علاقة رزق الله بعطا الله «عامر العلي - علاء الزعبي» محكومة بثنائية لا ألوان بينها، لا مجال لتبادل دلالات اللون كاستعارة رمزية تُشبه استعارة القمصان والسراويل بين اثنين محكومين بالتعايش معاً.. ماذا لو استعار رزق الله شيئاً من عطا الله، على سبيل تجريب النقيض، فلربما أَفْضَتْ استعارة النقائض إلى اكتشاف أن كلاً مِنَّا يحمل في داخله نقائضه ونقائض سواه، ولكن أن يبدو أحدهما «مخصياً» بعد رفسه بغل شموس بين فخذيه، ويبدو الآخر كفحولة لا نهائية، فهذا يُشْبه إصدار حكم قضائي قبل افتتاح المحاكمة الدرامية للشخصيات.

ماذا لو أن «الخصاء» كان رمزياً معنوياً، وليس جراء ضربية واقعية مُفَبْركة سلفاً، من حيث يكتشف المخصي لحظة خصائه كلحظة تحوُّل في سياق علاقته بنقيضه، وليس كلحظة مُسْبَقة وراسخة وغير قابلة للمعالجة درامياً على الخشبة، فإذا اكتشفها لحظة اغتصاب نقيضه لأم جلال بوصفه اغتصاباً لصورة الأم في داخله، من حيث تتشابه الأمهات في هواجس أمومتهن الأزلية، سنصل إلى فعل مسرحي آخر يُعيد التوازن لميزان: الترجيكو ميديا.

«إياد أبو الشامات» من جانبه أدى دور معلم المدرسة بحساسية جيدة وحضور ساهم في نمذجة هذه الشخصية عبر أسوارها الزمنية المتوالية.

«جهاد عبدو» في دور معلم المدرسة الريفي، كان منسجماً مع شخصية الرومانسي الحالم، ربما.. كامتداد شخصي مسرحي، لتركيبته النفسية الفيزيولوجية وجاء ديكور سمير أبو زينة ليُكَرِّس الفضاء الشرطي لمدينة من زِنْكٍ وحديد، يأخذ منها الكونشرتو مفتاح «الصول» في أول سلالمه.

وأضاف طاهر ماملي بعداً رابعاً للدلالة المسرحية، في كونشرتو موسيقاه المسرحية، بجملة افتتاحية، وثلاث حركات، وخاتمة.

وفي ملاحظة غير نهائية، أو.. يقينية، يحتمل عرض «كونشرتو» طريقة أخرى في العزف، خصوصاً إذا تمَّت قراءة الثلث الثاني من العرض.. قراءة مُضَادة لما قد أضاف إليه من عبء على الضلعين الآخرين في مثلث هذا العرض، بما يكفل تحويل المثلث من سطح إلى موشور مسرحي يُمكن رؤيته من كل زواياه، خصوصاً تلك التي لا نراها من وهلة أولى.

عن مونودراما «الأيام الحلوة»:

«بيكيت» الصالح لكلّ زمان غير زماننا

كتب بيكيت «عن» ولطبقة وسطى أوروبية، كانت قد صعدت بعد «الثورة الصناعية» ثم مزقتها حروبها فيما بينها، وحروبها على الآخرين وحروبها الأهلية خصوصا الحرب الأهلية الإسبانية، وحربان عالميتان دمَّرتا أبرز مدن نهضتها من «بطرسبورغ» وحتى «لندن» مروراً بـــ «درسدن، برلين، باريس» وغيرها، فإذا بها وسط الخراب تفقد جدوى الكينونة ويقين الوجود على «الأرض اليباب - ت.س. إليوت» بعدما دفعت بالدم ضرائب حداثتها التي قد شيَّأت الفرد وسلّعته «الكراسي - ليوجين أونيسكو» حتى صار ضحيتها الأولى «الأزمنة الحديثة - شارلي شابلن» فجعلته كائن عزلته بامتياز «السيد جوزيف ك - فرانز كافكا» فاقداً للتواصل سوى مع لاوعيه الذاتي «الفرويدية - السريالية وسواهما» لا تاريخ له سوى تواريخ طفولته الضائعة «البحث عن الزمن المفقود - مارسيل بروست» بل ان حداثته قد ارتدَّت عليه فمسخت خصائصه «المسخ - كافكا» وصار مُغترباً خارج وداخل رحمه الاجتماعي «الغريب - البير كامو» لامنتمياً لأي يقين ميتافيزيقي أو إيديولوجي دنيوي سوى لــ«الايروس» و«الليبيدو» و«الأورغازم» حيث اللذة أيضا.. مخطوفة من أحضان الرعب والقتل والموت والعدم «اللامُنْتمي - كولن ويلسون».

مطابخ الطبقة الوسطى الأوروبية هي التي قدَّمت على أطباق الدم مفاهيم الحرية والمساواة والعدالة، فكانت الثورة الفرنسية وكانت مقاصلها

التي أودت بـ «مارا» و «دانتون» ثم بـ «روبسبير» ذاته، ثم أنها أنجبت توأميها السياميين «الفاشية والنازية» اللذين ما أن شبَّا عن الطوق حتى اغتصباها سفاحاً، فكان لابد للأم مع أولادها الآخرين - من أن تقتل ولديها بيدها، لتكشف أن ضريبة النصر ضريبة تراجيدية مزدوجة، لم تجلب لها خلاصاً، فانفرط عقد أبنائها: أفراداً، خلاصا فرديا، انتظاراً للخلاص «في انتظار غودو - بيكيت» بمعزلٍ عن كل آخر، حيث الجحيم هم الآخرون «جان بول سارتر».

ذئبة «أثينا» الأوروبية الجديدة، أرضعت أبناءها حليب الفلسفة والإنجاز العلمي والفكري والثقافي والفني، فإذا بهم يستذئبون على غرار «ذئب السهول» هيرمان هيسه» أو بالحروب «الأوروبية» و«الكولينيالية» ومن ثم أتاحوا للتوليتارية «القومية والأممية الشيوعية» أن تقطف ثمار الجَنَّة الرأسمالية المُحَرَّمة «الغاب - إبتون سنكلر» و«١٩٤٨ - جورج اورويل» مُضيفين إلى ميناء اليوم ساعتهم الخامسة والعشرين!.

«بيكيت» وسواه، كتبوا عن «زقوم» تلك الطبقة الأوروبية التي أنجزت بامتياز موتها الرمزي، بعد «موت الإله» في داخلها - فريدريك نيتشه، حتى بات واقع الحال أشبه بـ «حظيرة الخنازير - جورج أورويل» وصولاً إلى الموت الرمزي الكبير «موت الإنسان» في الإنسان ذاته.

بهذا المعنى تغدو تيارات «العدمية، الوجودية، العبث، السوريالية، الهيبز، المثلية» وسواها، إنجازاً مُضاداً لموت «الحداثة» الأوروبية إلى ما بعد حداثتها، وَبْرزَخَ عبور «ثورة ١٩٦٨ الطلابية» من ضرائبها الثقيلة إلى «تفكيك» كلِّ نَسَقٍ، رفضاً لكل الأنساق التي تؤطر الكينونة الإنسانية في سؤال مفتوح ريثما تلتهمه «العولمة» مُلتهمةً أجوبته وهي بعد.. في طور الجَوَاب النسبي.

بداية.. نحن مع تقديم أيِّ نص مسرحي عالمي، حتى من باب الاطلاع والمثاقفة، ومع التجريب بكل أشكاله، من حيث أن للتجريب أجرين:

مادي.. على نفقة مديرية المسارح، ومعنوي.. يُغْدِقُهُ الجمهور تصفيقاً ورياحين، إذا نجح، فإذا لم ينجح فله أجره الأول، الأوحد، لكني أرأف بحال بعض التعليقات «الشفوية - أو الصحفية» التي تعقب مثل هذه العروض، حين تقوم بُمَقايَسَةٍ خاطفة، حيث أوجزت بعض التعليقات فقالت.. بالأصول اليعربية لصموئيل بيكيت حتى خِلْتُهُ «السَمَوْأل بن أبى كيت» وبمسرحه الذي يخصُّنا ذاتاً عربية واهنة، وليس في المآل الإنساني العام فحسب. كيف يستقيم مثل هذا القياس، هذا الإبدال اللفظي، هذه المقايسة، حين يتم استبدال طبقة وسطى أوروبية تجاوزت آثام حداثتها إلى ما بعد حداثتها بل إلى «نهاية التاريخ» بطبقة وسطى عربية، لم تُنْجِز سوى «لاحداثتها»، ولم يتجاوز مشروعها النهضوي حبره على كاغد، بل انها في يومنا، اندثرت، أو اضمحلت إلى ما يُسمَّى شريحة «الموظفين في الأرض» ولم يبق منها إلا بقايا بقاياها، مُتمثلة في نخبة «النخبة» الثقافية والفنية، التي باتت تُشبه «سكان الكهف» لوليم سارويان، في وقت تعاني فيه نخبتها العلمية - التكنوقراطية من انفصام حاد بين عقلها العلمي وعقلها الاجتماعي، حين تكتفي من الإنجاز العلمي بجانبه البراغماتي المحض، فيما تنتابها الأوهام والخرافات،

وتتوقف أزمنتها الراهنة والمستقبلية عند أزمنتها السالفة، يُعَاد إنتاجها على كل صعيد، أما غالبية هذه النخبة فتعتبر الثقافة.. رفاهية، إِنْ لم تكن تجديفا، والفن: ترفيهاً، ان لم يكن: رِجْساً من عمل الشيطان، والمسرح: بدعة من بدع الإفرنج!.

لن احكي عن الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى العربية، الواقفة عند كفاف يومها على حافة الفقر الروحي والثقافي وعند تخوم الأمية الحضارية يطحنها الاستهلاك بكل تجلياته.

من ذا سيعبأ بالمسرح أساساً، بل بمسرحية عن انعدام التواصل بين زوجين في أيامهما الحلوة؟. بعض التعليقات قالت: أن اللاتواصل البيكتي ذاك، قد أصابها في الصميم فأصاب منها مقتلاً عبثياً لا رجاء من شفائه!

هل نُعَاني «عرباً» من انعدام التواصل، أَمْ.. من تَفَاقُمِه، حين يتدخل الكلُّ في حياتنا الشخصية، بدءاً من المجتمع ذاته، مروراً بكل مؤسساته الدينية والدنيوية، وليس انتهاء بـــ «الميديا» خصوصاً: التلفزيونية، التي تحشر رؤوسها حتى في غرف نومنا الهانئ، المستديم؟.

لم اعد أتذكر أين قرأت تغطية عن مهرجان «امستردام» المسرحي، ولكني اذكر كيف قامت فرقة هاوية بحل معضلة ديكور «الأيام الحلوة» حين ارتدت الزوجة «ويني» تنورة بلون الوحل، ممَّا يُشبه انسدال أثواب «المولوية» ولكنه انسدال يغطي الخشبة كلها، وتتكفل الإضاءة بجعله يعطي انطباع كهف - مغارة - رمال متحركة، تغوص فيه «ويني» كلما ارتفعت «فوهة» التنورة لتُغَطِّي خصرها ثم جَذْعها ثم إلى العنق حتى تغرق الرأس أخيراً.. فيها. وذاك حل مسرحي، تجريبي بامتياز، يُجَاري التجريب البكيتيٍ، بل ويُضيف عليه ويتجاوزه.

أما الديكور في «الأيام الحلوة» على مسرح القباني لمصطفى علي فيُعطي انطباعاً مدرسياً مَحْضاً، بل.. انه انطباع ساكن، على نقيض تنورة من قماش، توحي بفوهة مغارة تبتلع ساكنيها ببطء أبدي.

ثمة.. لعبة الزمن البيكيتي في كلِّ مسرحياته، خصوصاً في «الأيام الحلوة» من خلال جرس يدق «كأجراس الكنائس» أو.. يرن «كالساعات في الميادين الأوروبية العامة»، ويظل يرن.. كما لو أن شيئاً لم يتغير بتوالي الأيام، أو.. انه يبدو كذلك، في حين لم نلحظ أي تغير زمني في ملامح أو صوت أو أنفاس «ويني» وزوجها «ويلي».

وكما في «انتظار غودو».. فثمة شجرة في الخلفية تخلع أوراقها ثم تزهر ثم تخضوضر ثم تَسَّاقط عنها خضرتها، وهكذا دواليك، في سديم عبثي من زمن يستديم انتظاره.

«الزمن» البيكيتي مستمر في «الزمان»، دائري، ينغلق على مركزه، تُقْفِلُهُ أقواسه عن سواه، مُنقطع عن سيرورته، لا شأن له بالصيرورة، لا يُشبه

زماناً، لا علاقة له بأزمان «مرسيا إلياد»، ولا بالزمن الهيغلي، لا يعترف بأزمان «ابن خلدون» من حيث تصعد الأمم إلى ذروتها لتنحدر في مغارة الزمان من جديد.

الزمن البيكيتي.. منزوع من تاريخيته، لا تاريخ فيه.. إنه زمن «نيتشوي» بامتياز، وهو ما لم نُحِسُّه على خشبة القباني، أو.. نرى حتى ظلاله.

فإذا جارينا الأقوال التي سحبت زمن بيكيت إلى أزمنتنا العربية الراهنة، فثمة شيء ها هنا.. غير قابلٍ للمُقَايَسَة، لأن الزمان العربي مرصود في قمقم التاريخ، ويُشبه في أحسن حالاته «ساعة باب الفرج» بحلب، التي تم تدشينها مع مطلع القرن العشرين، ثم ما لبثت تتعطَّل، وتأكل عَطَالَتُها وجوهَهَا الأربعة، حتى توقفت أزمنتها منذ عقود طوال.. ولا تزال.

أجد نفسي مضطراً ها هنا.. للتنويه باختلاف دلالة «الزمن» عن دلالة «الزمان»، وحتى باختلاف الزمن المسرحي البيكيتي عن سواه، من حيث يخطف «اللاحوار» دور «الحوار»، و«اللامونولوج» دور الحوار الداخلي، وتصير الجملة المسرحية غاية بذاتها ولذاتها، فكيف إذا تحولت في هذا العرض إلى «مونودراما» بأدوات «حكواتي مقهى النوفرة».. خصوصاً حين يتم ضغط مساحة دور، وشخصية الزوج «ويلي» في هذا العرض، لصالح دور الزوجة «ويني».

لاحظوا أني ابتعد عن الاسمين اللذين اقترحهما هذا العرض للزوجين.. «ويني» التي تُحِيْلُ بالنحت اللغوي البيكيتي إلى «الانتصار» تصير في العرض «وداداً» من الودِّ والتوادد والمودة. «ويلي» الذي يُحيل إلى الظنِّ والاعتقاد يصير «وجدي» من الوجد والهيام والدنف المستديم. وقد ذَكَّرنا الاسمان «وداد» - «وجدي» بأبطال أفلام شركة «كرامافون» في استديوهات «طلعت حرب» بالأبيض والأسود، أيام «الوردة البيضاء» لعبد الوهاب واسمهان.

ولن أخوض في النحت اللغوي لشخصيات بيكيت، التي دخلت معاجم اللغة المسرحية بامتياز، بدءاً من «غودو» الذي يُحيلنا صوتياً واشتقاقياً وفي

الدلالة إلى الله. ثمة «فلاديمير» في انتظار غودو، الذي يُحِيلُنا إلى السلافيين والروس والسوفييت، و«استراجون» الذي يُحِيلنا إلى أثينا الإغريقية ومن ثم إلى انبعاثها الأوروبي اللاحق في عصر النهضة.

أما «بوزو» العبد، فلا يحمل اسمه سوى دلالة صوتية محضة، مثل حروف بدائية لا معنى لها، مثل تعويذة لا تفسير لها، سوى أن العبد.. عبد لا أهمية لمعنى اسمه الخاص أو دلالة، وسوى أن الشعوب المستعبدة.. عبيد أسيادها، لهذا.. وطوال انتظار الثلاثة لغودو - المُخَلِّص، يمتد حبل من يد «استراجون» إلى ما حول عنق «بوزو». بالانتقال من لعبة الأسماء البيكيتية، التي تبدو مجرد قراءة أو.. احتمال، إلى اللغة البيكيتية، من كونها لغة لا تُشْبه سواها، مُكتفيةً بمنطوقها، لا مستويات فيها حتى على المستوى الصوتي أو الانفعالي أو الفعل المسرحي، من كونها لغة.. لا أفعال فيها، لا تشابيه ولا استعارات، إلى ما يُقَابلها في لغة عرض «الأيام الحلوة» على مسرح القباني، ففي مقطع واحد منه.. سنجد عدة مستويات لغوية: الفصحى - العامية المفصحة - الفصحى المُعَمَّمة - والعامية أيضاً.. تتحسَّر وداد: إيه.. كانت أيام حلوة، ثم تُغَنِّي مقطعاً لأم كلثوم، وحين يُرَدِّد «وجدي» المقطع الحشرجة الصوتية الملتصقة بحجابها الحاجز، تصرخ وداد منتشية: أعد.. يا وجدي.. أَعِدْ، بلغة فصحى، توقعت أن يتلوها بعد صمت مسرحي عبارة: أَعِدْ.. أثابك الله!، لكن توقعاتي قد خابت لحسن الحظ والطالع!

وهذا مثال فحسب على اضطراب لغة العرض، لغة «وداد» بالذات التي كانت تحكي باستمرار، بينما ظلَّ «وجدي» في صمته الأبدي وحشرجاته وأدائه، حتى غدا «جهاد الزغبي» بطل هذا العرض بامتياز، فَقَدَّم واحداً من أفضل أدواره المسرحية، في مقاربة نوعية، وخاصة أيضاً، للشخصية البيكيتية.. من حيث اتسق أداؤه مع لغة الشخصية، حتى لا يحسب أحد أن الكلام وحده هو اللغة المسرحية، الصمت.. لغة مسرحية بامتياز.

على الرغم من ثقتي العالية بالذائقة الأدبية للدكتور خالدة سعيد، وبإتقانها اللغة الفرنسية، إلا أن لغة العرض.. كانت أبعد بمسافات عن اللغة

البيكيتية وعن خصوصياتها، وقد زادها الأداء إشكالية، وحوّلها من «لاحوار» إلى «مونولوج» على طرائق «المونودراما» المحلية التي ابتلينا بها أزماناً، من حيث لا يُؤْمِنُ «بيكيت» باختراق الجدار الرابع، وحتى بالعدوى المسرحية التي تنشأ من اتصال الجمهور بما يجري على الخشبة، بل.. ان «لا حوار» شخصياته يجري داخل جدران ذواتها المغلقة، حتى لو كانت ثمة إشارة في النص الأصلي من مثل «تتوجّه ويني نحو الجمهور»، إذا كان ثمة من إشارة، في حواشي بيكيت وشروحاته لطريقة تقديم هذا العمل.

خمسون دقيقة من التجريب في التجربة البيكيتية على مسرح القباني، جعلتنا نتفاءل بأن التجريب المسرحي لن يُضيِرَنا في شيء، خصوصاً بوجود قرابة ستين متفرجاً، من نخبة النخبة.. إياها، التي نراها قبل كل عرض مسرحي وبعده.. ونطمئن إلى كوننا آخر المتفرجين المسرحيين الباقين على قيد الحياة!.

مونودراما «الزبّال»

لممدوح عدوان في حلب

كأنِّي في صالة «دار الكتب الوطنية» أشهد عرضاً مسرحياً بالأبيض والأسود، من عروض أيام زمان.

تكريماً لممدوح عدوان، الشاعر والمسرحي السوري، وبحضوره، تَمَّتْ استعادة نصّ مونودراما «الزبّال»، أحد أقدم نصوص ممدوح عدوان المونودرامية، التي انطلق بها مع الممثل والمخرج زيناتي قدسية مطلع التسعينيات، من حيث كانت «المونودراما» إحدى خيارات الخروج من عنق الزجاجة لأزمتنا المسرحية السورية، وقد استفحلت بنهوض الدراما التلفزيونية التي جذبت إلى أضوائها.. الجميع، لاسيما المسرحيين.

وإذاً.. بممثل وحيد على الخشبة، قد يكون هو الممثل والمخرج في آنٍ معاً، كما في حالة: زيناتي قدسية، ولاحقاً: مها الصالح.

وبطاقم فني لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، بمن فيهم: المخرج، يتمُّ انتاج «عرض مسرحي» بأبسط تكلفة ممكنة، وبأكبر قدرة على التجوال بين المدن والخشبات المسرحية والمهرجانات.

تصدى هاهنا.. تجمّع رايت الفني في حلب، لإنتاج هذه المونودراما من إخراج: د.وانيس باندك وتمثيل حازم حداد، وديكور محمود الساجر وموسيقا بيرج قسيس.

عن النصّ وعرضه.. المسرحي

انعطف ممدوح عدوان من موضوعاته الكبرى، كما في نصوصه: «محاكمة الرجل الذي لم يحارب، هاملت يستيقظ متأخراً، زيارة الملكة»إلى القاع

الاجتماعي، إلى الهامشي، والمنسي، مُلتقطاً سيرورة زبال في حارة شعبية، أجبره ابنه على ترك المهنة، وحَوَّلته زوجة الابن إلى «بيبي سيتر» لحفيده.

وسنشهد في أول المشاهد.. عودته إلى مهنته، إلى الحارة ذاتها التي يعرف دواخلها من «زبالتها».

يلجأ الكاتب هاهنا.. إلى السرد القصصي، حين سيُخبرنا الزبّال بما قد حصل، كما يستعين بتقنية «الفلاش الباك» ليعود في كل مرة من اللحظة الراهنة إلى ماضي الشخصية، كما.. إلى إقامة حوارات مع شخصيات بعينها: مسؤول نقابة الزبالين، الحارس الليلي للحارة، زوجة الابن.. مُتَقَمِّصاً أصواتها، خارجاً منه.. إليها، خروجاً عن نمطية «المونولوج» في المونودراما، حيث اللحظة المسرحية تبدأ من ذروة تأزم الشخصية واغترابها وإحباطاتها وتنتهي درامياً في الذروة.. ذاتها.

وسيرورة الفعل المسرحي.. الخَطِّيَّة هذه، والتي تبدأ من قوس دائرة لُتْغلِقَهُ عليها وعلينا، هي إحدى مآزق البنية في النصوص المونودرامية عموماً، مهما بدا عدوان بارعاً في مُخَاتلتها ومُقْنِعاً في تواتر تفاصيلها، لاسيما حين يموت الحفيد بين يديّ جدِّه الزبال، ويُلاحقه طيفه طوال العرض، حتى يبدو له في النهاية على هيئة دمية لطفل بلاستيكي مرمية في قعر عربة الزبالة.

هاهنا.. أيضاً، سيحاول د.وانيس باندك جاهداً، دفع ممثله الوحيد «حازم حداد» أبعد.. فأبعد عن حافة الوقوع في «المونوتون» لكن حازم حداد في دور الزبال، بدا مُتشنجاً طوال العرض، حتى رأيناه في أدائه وفي تقطيعه الصوتي للجملة مُنخرطاً في مبالغات الميلودراما، لاسيما لحظة موت حفيده، ثم عند اكتشافه للدمية. مهما كان الممثل بارعاً في عرض مونودرامي، فإنه سيستنفذ أدواته بعد نصف الساعة الأولى، بعد الثلث الأول من العرض مهما كانت مدته، ثم سيُعيد إنتاجها.. فيما تبقى، وهذا هو المونوتون.

ثمة.. لحظة موت ثانية، يتماهى فيها الزّبال مع صديقه «أبو عبدو» الحارس الليلي، وقد رآه مرمياً في زاوية الحارة، فانحنى نحوه حتى تماهى

به، ثم انسلَّ منه ناهضاً على قدمي صديقه، فإذا هو أبو عبدو.. ذاته، ولم تبق منه سوى «صفّارته» ملقاة على الأرض، كدلالة رمزية عليه.

مثل هذا الحلّ الإخراجي، الذي ربما كان أكثر حلول وانيس باندك تميزاً، وخروجاً بالسرد عن مساره اللفظي، عن الإخبار به، وروايته، لكن حازم حداد كان هو ذاته، قبل التقمص وبعده، لم يختلف ردّ فعله الداخلي، ولا اختلف أداؤه، ومارس ذات التقطيع الصوتي للجملة التي طالما كانت لشخصيته الرئيسية: الزبال.

ثمة في هذا العرض.. أدوات وطرائق تعود إلى خمسة وعشرين عاماً مضت من تاريخ مسرحنا السوري، الديكور الشَرْطِيّ.. لولا لعبة تحويل عربة الزبالة إلى طاولة والى منصة لبيع الخبز في فرن الحارة.. الخ.

وموسيقا بيرج قسيس جاءت تصويرية، حتى غدت ظلاً للفعل المسرحي، وليست فعلاً مسرحياً بلغة الموسيقا يردف لغات العرض.

الزبالة.. في دواخلنا وليس في «تنكاتها» أوفي أكياس النايلون السوداء اللون.

حسناً.. تلك هي مقولة العرض.

خرجنا من مسرح دار الكتب، وبعد شارع وانعطافتين.. رأينا خطوطاً فوسفورية تلمع بأضواء السيارات وتشع، كانت تلك الخطوط على البذلة «السبور» الداكنة، لزبّال من زماننا، بعد أن غدا زبّال حارتنا «أبو عبدو.. أبو الريح»، وسواهما، شيئاً من مستلزمات «النوستالجيا».

أول ما شاهدته من مسلسلاتنا السورية بالأبيض والأسود، يوم كان التلفزيون يأخذ إجازة صيفية، ويتوقف عن البث خمسة عشر يوماً من كل آب.. لَهَّاب، هو مسلسل «حكايا حارتنا» وفيه زبّال أيضاً!.

عرض «الزبَّال» في حلب، ينتمي إلى فضاء مهرجانات الهواة المسرحية في الثمانينيات، وقد تأخر إنتاجه أربعة وعشرين عاماً.

لعلّ في ذاك.. فأل خير، حتى تعود الحياة إلى مهرجاناتنا المسرحية ويعود المسرحيون إلى خشبات خلاصهم الفني.

«غفوة» مديرية المسارح.. الإيمائية!

يصمت مسرحنا السوري قبيل رمضان، وذلك لأن مسرحيينا.. بمن فيهم المدراء في حالة تربّص تلفزيونية!.

لهذا.. يستحق زهير العمر ومجموعة إيمائه مكافأة مزدوجة، حين أنقذوا افتتاح الموسم المسرحي من غفوته، فانتشلوا الجمهور من غفوته المسرحية أيضاً.. بهذا العرض الإيمائي.

وذاك العرض فيما أعلم ثالث تجربة سورية في الإيماء المسرحي بعد تجربة ندى الحمصي مرة، وتجربة رياض عصمت في المرة الثانية.. فيما يعرض «مسرح المدينة» في بيروت وطول أسبوع ما قبل رمضان، تجربة «لاوند حاجو» في الرقص التعبيري.. الإيمائي بمقدار ما يعتمد دلالة الجسد والمجازات الحركية ودلالة الفعل الجسدي، حين يغدو الجسد.. لغة قائمة بذاتها على الخشبة.

تَعَمَّدتُ التذكير بتلك التجربة الراقصة التعبيرية، فيما أكتب الآن عن تلك ا لتجربة الإيمائية المسرحية، التي يشهدها مسرح القباني في دمشق.

غفوة «الكلام المسرحي»... إيماءّ

لا يخلو أيّ عرض إيمائي من «حبكة» درامية مقترحة، يُمسك بها الجمهور من مقاعده، ليتخفى من ورائها الإيمائيون وكأنهم تجريدها الفني، كأنهم «مخيالها» على الخشبة وليس مجرد خيالات في محرق الضوء.

ستكون تلك «الحبكة» في مثل عرض «غفوة» هذا.. مجرد ذريعة، ليس لبساطتها المُفْرِطَة فحسب، وإنما لكونها محاولة لإعادة إنتاج ما نعرف

ويتكرر في الواقع «قصة حب بين شاب وفتاة حارة شعبية سورية.. دمشقية غالباً» منزوعة منها رطانة الحوار الشفوي والمحاورة الكلامية، مُتَخَفِّفة من أوزار اللغة، حين يُقْصِيها الإيماء الصامت من استعدادنا الفطري الحسي للتواصل بوساطة اللغة، وهذا استعداد إنساني محض، ليحلّ الجسد مكانها بوصفه لغة أيضاً، لها قواميسها ومفرداتها، تشبهاتها واستعاراتها ومجازاتها.

في هذا العرض.. لعبت الموسيقا التصويرية «محمد عثمان» دوراً رئيساً في ذاك الاستبدال اللغوي الجسدي، وكذا «المؤثرات الصوتية: ضوضاء الشارعٍ، صوت السيارات، انفتاح باب وإغلاقه، تكتكة زهر النرد في المقهى.. الخ».

إلى درجة صار فيها الإيماء المسرحي تابعاً لها، وفي أكثر من مشهد.. ومجرد مُنفّذٍ، يُترجم بالحركة ما تُقرِّره، ما ينوي الإيمائي اقتراحه علينا بالحركة وحدها.

سطوة الموسيقا ها هنا، وكذا.. مؤثراتها الصوتية، جعلت الإيماء المسرحي يقترب بأقصى ما يستطيع إلى حافة «الرقص التعبيري»، بل تخطَّى تلك الحافة في مشاهد بعينها.

قليلة هي المشاهد.. التي كفَّت فيها الموسيقا، وكذا المؤثرات، عن كونها لغة مُضافة أو.. مضافاً إليها، من حيث يغدو الصمت الإيمائي وحده لغة صافية يُمْكِنُ الارتهان إليها، كما يمكن لها امتحان قدرة الفعل الإيمائي عند ذاك الممثل أو تلك الممثلة، على تحويل الفعل الدرامي إلى لغة حركية، قاموسها.. الجسد وحده.

من بين المؤثرات الصوتية أيضاً.. تلك الهمهمات التي كان يُطلقها أفراد المجموعة تأوهاً، استغراباً، انكفاءً أو دهشة.. الخ، لكنها بعد الربع الأول من العرض، باتت تتوجَّه، أو تمَّ توجيه دلالتها إلى اصطياد المفارقة الساخرة، إلى درجة باتت لكثرة تواترها، مُوَجَّهةً فحسب.. لاصطياد ضحكات الجمهور!.

دلالة الجسد «الإيمائي»

من البدهي.. أن تختلف لغة الجسد في مسرحية «ناطقة» عنه في مسرحية «صامتة» واحد الفوارق.. ذلك الذي نلمسه بين فيلم سينمائي «صامت» وآخر «ناطق» ولهذا لم يكن «شارلي شابلن» هو نفسه.. حين أدى فيلماً ناطقاً وحيداً فيما أعلم ولهذا أيضاً.. كان سبب تواضع أدائه الناطق فيه.

في هذا السياق.. نجح عرض «غفوة» في استثارة مخيلتنا البصرية بمخياله الحركي، لاسيما.. حين قام بتجريد وجوه ممثليه وممثلتيه الوحيدتين، بتقنية القناع «الماسك» على بشرة الوجه مباشرة بـــ «الماكياج» اللوني، على غرار وجوه «البهاليل» في السيرك.

استبدال الوجه البشري للممثل بقناعه، أضفى على أداء المجموعة بُعداً تغريبياً، وحَفَّزَ المجموعة على ابتكارٍ حقنوا فيه حيادية أقنعتهم بدلالات فيزيولوجية ونفسية، بالمبالغة الفنية ذاتها التي يتوخاها مهرج السيرك ولكن مع حُسْن توظيفٍ مسرحي.

أنضفرت أيضاً.. الحلول البصرية الإخراجية، لاسيما بتقنية الضوء الأزرق الذي يُظهر قفازات الممثلين، وأحذيتهم، كاحتمالات حركية مضاءة وسط السواد المسرحي العظيم.. الذي هو لون اللباس الموحد للمجموعة أيضاً، سوى من بضعة إكسسوارات لترميز دلالة الشخصية اجتماعياً «الطربوش: لوالد العاشقة، المنديل: لوالدة العاشق، العرقية البيضاء على الرأس، مَرْيُول صبي المقهى» الخ..

ذاك الخيار في تجريد الوجه، ومن ثمّ إعادة تشكيلها رمزياً بكل ما تستطيع حركة الجسد الإيمائية أن تكرسه، هو الذي أضفى بعداً تغريبياً، وأنقذ «حبكة» العرض من بساطتها وتكرارها اليومي «قصة حب بين شاب وفتاة في حارة شعبية» مع كل ملحقاتها التي كانت ستبدو في فيلم أو مسلسل تلفزيوني: ميلودرامية جداً، لتغدو هاهنا.. مفارقة انتقادية ساخرة للحبكة ذاتها، هجاءً محبباً لواقع مستعادٍ على الخشبة بكل علاقاته الاجتماعية ودلالاتها، يتضمَّن في ثناياه أيضاً ذاك

«الحنين» النوستالجي لأجواء الحارة الشعبية وطقوسها، بما في ذلك: أغانيها ودبكاتها، فبدت على الخشبة كالرحم الأول.. ما ان يغادره أحد حتى يصدمه ضجيج المدينة العربية الحديثة وأخبار العرب الراهنين، ما ان يُغادره العاشق الخائب حتى بوساطة حلم كابوسي حتى يعود إليه.

تبدو ها هنا مفردات.. ركوب السيرفيس اليومية، ركوب باصل النقل الداخلي، قراءة الجريدة، وكل تلك التفاصيل التي تجري خارج «الحارة» وحتى تلك التفاصيل التي لا علاقة لها بسياق «الحبكة» كمشهد جَمْع الزبالة وغيره، وكأنها جميعاً.. شيء طارئ رغم راهنيته وثقل حضوره إلى درجة ضاغطة، تُمَاثِلُ رمزياً «عقدة الحبل» التي وضعها العاشق الخائب حول رقبته في محاولة انتحار كابوسية.

«مازن منى، رأفت الزاقوت، مجد نعيم، كامل نجمة، وائل معوض، جمال سلوم، ريم زينو، أيهم الآغا»، ومجموعة العمل الفنية، قدموا أقصى ما يستطيعونه من إيماء مسرحي، في غفوة موسمنا المسرحي عن عروضه الناطقة!.

آمل أن يستمر زهير العمر في هذه التجربة الإيمائية، ونكسب فيها.. غيره أيضاً، إذ طالما أصابتنا الرطانة المسرحية الناطقة بـــ «غفوة» من حيث لا نعرف ولا.. نريد!.

كلّما تمرَّد العقل عبر الجسد:

رقصاً و..إيماء!!

في دمشق، منذ مطالع هذا القرن، فرقتان للمسرح الراقص.. أولاهما «فرقة إنانا» التي بدأت في أول عروضها «هواجس الشام» نهجاً يمزج فن «الباليه» الغربي بفنون الرقص الشعبي في بلاد الشام مع تأثيرات من تجربة فرقة «كركلا» اللبنانية أخذت تتراجع ظلالها مع كل عرض جديد بقيادة جهاد مفلح.

الثانية: «فرقة رماد» التي بدأت أولى عروضها «خلق» بالثنائي: لاوند هاجو مصمم رقصات الفرقة ومخرجها، مع عزة السواح أولى راقصات الفرقة.

وبعد عملها الثاني «انعكاسات» ٢٠٠٣، الذي توج أول احتفال سوري بيوم الرقص العالمي في ٢٩ نيسان من كل عام، تقدم اليوم على خشبة مسرح الحمراء في دمشق ثالث عروضها: «تمرُّد العقل» بينما تكرَّس خيارها الفني، بمزج فن «الباليه» بالرقص التعبيري الحرّ، بالإيماء المسرحي، في حدود ما يتطلبه عرض راقص.. حداثي، تتوالد بنيته من فكرة ما، ذات طبيعة مجردة، ولكن عبر سيناريو حركي.. ملموس، يحتشد بالتفاصيل الشعورية، ليُراكم مشهداً تلو مشهد تلك البانوراما التي تشرح الفكرة.. فيما هي تُجَسِّدُها بالرقص على الخشبة، وتُلَوِّنُهَا بإيقاع الجسد، وتضفرها بإيقاع الموسيقا، وتمنحها دلالاتها بتفجير كل طاقة تعبيرية مُمْكنة عند أفرادها.

في مثل هذه العروض التعبيرية الراقصة، قد تغدو فكرة أيّ عرض، بما في ذلك عرض «تمرُّد العقل» مجرد ذريعة لتفجير طاقات الجسد إلى أقصاها، وذاك استبدالاً لسيرورة الحدث والسرد بدلالتها التعبيرية.

الجسد.. بوصفه ثقافة؛ أيضاً

بفضل الدراسات الأنثروبولوجية، تمّ اختراق دائرة «المركزية الأوروبية» في نظرتها إلى الثقافة والفن، إلى المسرح والرقص والفنون التشكيلية عموماً.

لم يعد المسرح الأوروبي هو المثال الأوحد، والنموذجي.. بعد اكتشاف تقاليد مسرح «النو» و«الكابوكي» الياباني المتحدر من أصول صينية غارقة في القدم.

كما لم يعد فن الباليه هو النموذج الفائق للرقص، بعد اكتشاف طقوس الرقص الإفريقية والهندية والأمازونية.. بما في ذلك الرقص الشرقي بصيغته العربية.

لم تعد النِسَبُ الإغريقية في الفن التشكيلي معياراً أوحد، بعد اكتشاف الفنون البدائية في مجاهيل إفريقيا والأمازون كما عند الأسكيمو والأزتيك وكما في المنمنمات الشرقية / الآسيوية التي لا تُقيم وزناً لتراتبية الأبعاد في اللوحة.

هكذا.. قَوَّضت الحداثة المعيار الأوروبي - الغربي، وخرج المسرح من علبته الإيطالية إلى فضاءات مفتوحة «تجربة أوجينو باربا» وتمت إعادة اعتبار لمفهوم الجسد - جسد الممثل «تجربة غروتوفسكي».. الخ.

كما بدأت فرق رقص شابة «فرانسوا بيجار» وسواه، تتحرَّر من القيود الراسخة لفن «الباليه» الأوروبي باميتاز، ومن سردية العرض الراقص التي تتمحور في الباليه حول قصة ما، لها بداية ومتن ونهاية، مُستبدلة كل ذاك: بالطقس وبالمشهدية التعبيرية.. ليغدو جسد الراقص وحيداً في مواجهة ذائقة قائمة على الموضوع والحكاية، بما يُتيح له جسده، من إمكانات تعبيرية حرة.. مفتوحة على كل احتمالٍ دلالي، بصري، محض.

وبالطبع.. تغيرت طبيعة التأليف الموسقي لهذه العروض، فتمَّ استبدال هارمونية الجملة الموسيقية بهارمونية الإيقاع، وبالعودة إلى الينابيع الأولى،

إلى الطبول، كما إلى الوتريات البدائية، ومزامير الرُعْيان، إلى مجرد الاكتفاء بإيقاع الكفوف على خشب زورق نهري مقلوب: قد نسيته التواريخ هكذا!.

«رماد» فرقة.. وراقصين

استوقفني «البروشور» عند تلك الإحالة على اسم الفرقة «رماد» ومعناه «في الأسطورة يقترب طائر الفينيق من الشمس.. فيحترق ويتحول إلى رماد، ومن رماده يولد من جديد.. هكذا هي فرقة رماد ولهذا سُميت بهذا الاسم».

رغم أنها.. لم تُحِلْنَا إلى أي مناخ «فينيقي» في عروضها الثلاثة، ماضية على غرار فرق الرقص التعبيري الحرّ.. في الغرب، وكأنها مجرد «انعكاسات» لهذا التجربة المعولمة.. حداثةً: تمرَّدَ فيها الجسد على العقل!.

فرقة رماد، المكَّونة من: لا وند هاجو «كريوغراف وإخراج»، وراقصاً أيضاً.. ومن الراقصات والراقصين/ عزة السواح، يحيى بيازي، سوسن أبو الخير، نارينه كججيان، لينا شاماميان، خيام قدور، راما الأحمد.

وبمشاركة ميسون علي في صياغة سيناريو العرض والاستشارة الفنية.

أسست عرضها «تمرد العقل» على فكرة ذهنية مجردة، ثم أسست على هذه الفكرة سيناريو حركياً، يتتابع في المشاهد انتقالاً من مشهد مكتمل بذاته إلى سواه. بالتناوب مع لحظات تعتيم، أو تحريك للديكور يقوم بها راقص.. ريثما يُغير زملاؤه ثيابهم أو يستعدون للمشهد اللاحق.

وفي مثل هذه العروض.. لا يفيد المتفرج أن يتتبع تجليات فكرة العروض، بشكل سببي منطقي قائم على المحاكمة العقلية، المستحسن هاهنا.. الاسترسال في الفرجة، استقبال دلالات العرض الجمالية والتعبيرية، التقاط الشحنة الانفعالية التي تنفلت من الأجساد.. رقصاً، ومن انضفار الموسيقا بالمناخ وبمتواليات الحركة والفعل الإيقاعي.

حيَال يدٍ كبيرة وقدم أكبر في الجانب الأيمن من مقدمة المسرح، ومثلهما في الجانب الأيسر.. بينهما (برواظ) إطار كبير الحجم فارغ من مرآته أو من لوحته، حِيَالَ كرةٍ شفيفة، كمثل مقطعٍ من قبة سماوية. كمقطع من البيضة الكونية الأولى..

والتي من رحمها سيخرج الراقصون ليبدؤوا مشهد الولادة من أم أولى أزلية، عبر إضاءة لا تتيح لنا سوى رؤية الهياكل العظمية لأطفالها تُشِعُّ بالفسفور على الثياب السوداء للجسد، حيث تختلط ديمومة الحياة: ولادة، بعدمية الوجود: هياكل عظمية كما لو أنها آتية من عصور غابرة.

تنفتح «البيضة الكونية» عن مثلثات.. تصير مرّةً: أقواساً ومُقَرْنَصَات ومتاهات ودهاليز وممرات.. وذاك من صلب نباهة: نعمان جود، في كل ديكوراته المسرحية، المتحولة على الدوام، من ثباتها الأول إلى تعدُّد احتمالاتها، تخدم العرض وتُضيف إليه دلالة بصرية متجددة.

موسيقا العرض.. خليط من إيقاعات وجمل، وأغلبها غناء طقسي هندي، زاد العرض وفكرته: تجريداً، بفضل حاجز اللغة، وكأن المغنية الهندية، تُرتل في معبد هندوسي.. لسوانا!.

بعد بضعة مشاهد، أحدها يُقيم حواراً بين أفراد الفرقة وتلك الأيدي والأقدام الضخمة، التي كأنها لآلهة عتيقة، لأباطرة زائلين.. إنه حوار من طرف واحد، غير مبني على التكافؤ والندية، سيكون على إطار اللوحة الكبيرة أن يمتلأ براقصين.. ينداحان خارج اللوحة رقصاً.. حين يتمُّ الاستبدال، استبدال الأمكنة علواً وانخفاضاً، سيداً وتابعاً، حاكماً ومحكوماً، طاغية ومسيحاً.. الخ.

ومن بعده.. سيتدلَّى الراقصون من حبالهم، في حالة انعدام وزن، سباحة فراغية، كسؤال معلق بسقف إجابته.

بينما يُحيلنا المشهد الأخير.. إلى ترجمة حركية لاهبة، بتعبير مُتَفَلِّتٍ من طاقته التعبيرية، لاسم العرض وعنوانه «تمرد العقل» مع تركيز على حركة الرأس في توافقها مع إيقاعات حادة، متواترة، متمردة على كل ما قد كان من معاناة الكائن حيال لغز وجوده جسراً.. على خشبة رقص تعبيري إيمائي، أصابتنا بالعدوى من حيوية الفرقة ومثابرتها وجهدها في الوصول إلى خصوصية التجربة.

٧٥عاماً على اكتشافها:

«ألواح أوغاريتية» موسيقا وغناء وفضاء تشكيلي

غيَّر الفنان التشكيلي د. أحمد معلا مسار دخولنا إلى مسرح معرض دمشق الدولي، من بابه الرئيس إلى مدخل جانبي في حديقته.. تبحر في فضائها سفينة فينيقية أوغاريتية - بالحجم الطبيعي - كأنها طائر الفينيق يُرفرف فوق رؤوسنا، بينما نعبر من تحت أمواجها اللازوردية، ليفاجئنا باب معبد أوغاريتي عتيق، صعوداً بدرجات، كأنما.. لنجتاز الباب الضيق إلى رحابة التجربة، ومن حولنا... على طرفي الصالة: نقوش وجداريات أوغاريتية نهضت من طينها.. لِتَوِّهَا: صعوداً إلى خشبة المسرح بواجهة «أكروبول أوغاريتي» حيث تجتمع الآلهة.. لتُقرِّر مصائرنا.

في فضاء الخشبة صفَّان من الأعمدة وجداريات هي امتداد للجداريات التي على جانبي الصالة.

لوهلة.. أحسسنا بنكهة الطين وماهيته، حتى تحركت الأعمدة الأوغاريتية بين أيدي حُرَّاس معابدها، وأخذت تتشكَّل طوال العرض بأنساق مختلفة، فأدركنا الخديعة الفنية التي نفَّذها أحمد معلا بألواح الكرتون الأسمر المضغوط المُقَوَّى، ليعطينا إحساس الطين الأول، وليمنح لسينوغرافيا العرض سلاسة الانتقال والحركة.

قبل دخولنا.. هذا الفضاء الأوغاريتي، سمعنا هدير أمواج تتكسر على صخور الشواطئ، ثم رأيناها على شاشة في عمق الخشبة، من حيث ستتوالى لقطات موازية للأحداث.

الشاشة تلك.. كانت بِدَرْفَتَين، ستنفتحان لشخصيات الملحمة الأوغاريتية دخولاً إلى خشبة الأحداث وخروجاً وسط أثير بخور عتيق.. آتياً من عمق معبد أوغاريتي وقصرٍ ومدينةٍ كانت غافية في رمال التاريخ حتى تم اكتشافها قبل خمسة وسبعين سنة.

«عَناة» أوغاريت... وبعلها!

على غرار أساطير الخصب الرافدينية - السورية القديمة، يتم اكتشاف هذه القصيدة / الملحمة، منقوشة على الواح الطين بأول أبجدية في التاريخ، وقد صاغها «إيلي ملكو» الكاتب الخاص للملك «نقماد» ملك أوغاريت، وكان يتمُّ تجسيدها على مسرح المدينة. في سياق الاحتفاليات الطقوسية بانبعاث «بعل» إله الخصب والمطر، من عالمه السفلي، وزواجه الدوريُّ بعَنَاة إلهة الحب والخصب، على غرار دورة الطبيعة في توالي فصولها ربيعاً بعد شتاءٍ عاصف، وصيفاً يتلوه خريف الأوراق الذابلة.

في قصيدة «عَنَاة وبَعْل» الأوغاريتية.. تأكيد على «الحبّ» فعلاً إنسانياً يؤثر في دورة الطبيعة ذاتها، فلولا حبُّ «عناة» لزوجها «بعل» واستغاثتها بأبيها «إيل» الإله الأكبر. وأمها «شمس» زوجته، لما استطاع «بعل» أن ينتصر على «موت» إله العالم السفلي، لينبعث ثانية، بعد سَبْعٍ عِجَاف، فيلقى زوجته بأمطار.. والأرض عطشى والطير، الحيوانات والأشجار والبشر.

نوطة أوغاريت الموسيقية.. الأولى

ربما يتزامن تدوين«ملكي إيل» لقصيدته الملحمة: عناة وبعل، مع تدوين أول نوطة موسيقية في العالم، نقشاً على الطين الأوغاريتي ذاته.

وكما يهبط (بعل) إلى العالم السفلي لينبعث من جديد خِصْباً، تتوالى علامات الموسيقا هبوطاً وصعوداً على أول سلم موسيقي سباعي، يعبر من شواطئ الفينيق إلى اليونان، كما عبر «باخوس» السوري و«أوروبا» ابنة ملك صيدا.. شواطئ المتوسط، وعبرت الأبجدية وألوان القرمز وأشرعة التجارة.

ها هنا.. سيكون عبور «رعد خلف» المؤلف الموسيقي لألواح أوغاريت، من ذاك السُلَّم السُبَاعي الأول إلى سلالمه الهارمونية.. عبوراً مزدوجاً، وبالغ الصعوبة، من حيث لا يكتمل الثالوث إلا.. بالغناء «الأوبرالي» لمقاطع «ملكي إيل»، وقد قامت جمانة نعمان بإعدادها الشعري والدرامي!.

لست موسيقياً لأقول.. بأن رعد خلف: ابن الرافدين أيضاً، هو من ذات النسيج الحضاري لأساطير انبعاث بعل - تموز - أوزريس، وقد تخصَّص أيضاً بالموسيقى الغربية - الكلاسيكية: عازفَ كمانٍ أولٍ في الفرقة السيمفونية السورية، وقائداً لأوركسترا «زرياب» - من ٣٣ عازافاً، بالإضافة إلى كورال من ثمانية أصوات جماعية، وخمس أصوات إفرادية في هذا العمل - ومؤلفاً موسيقياً.. حتى كاد يُلامس فضاء تلك الملحمة الأوغاريتية.. خصوصاً: باستخدام «الدفوف» الإيقاعية، والناي.. في جملة موسيقية من ذات النسيج، وبعضاً من مناخ «التراتيل الطقوسية» في أداء الكورال وفي بعض تيمات الغناء الإفرادي كما عند «عناة» في رثائها بعلاً واستعطافها للآلهة.

لكن.. رعد خلف قد أخذه الهَوَس بالتصعيد الدرامي لجملة الموسيقية، لاسيما في جانبها التصويري، وأيضاً.. فيما يتعلق برقصات «عناة»/ نسرين الجنابي ورقصات بعل؛ محمد عودة، الافرادية والمزدوجة معاً.. كنا إذاً.. حيال ثلاث موسيقات: تصويرية - وثانية للغناء، وثالثة للرقص التعبيري المُؤَسَّسُ على «الباليه» الغربي.

عُدْتُ ثانية.. إلى العرض الأوبرالي - جلست في آخر مقعد، وأغمضت عيني.. مستمعاً للموسيقى فحسب وعندها.. أدركت الجهد الذي بذله رعد خلف في تأليفه الموسيقي ليضمن ذاك التوازن بين ثالوث عرضه.

تمنيت لو أنه.. استمد من الترتيل الكنسيّ الآرامي - السرياني، وريث التراتيل العتيقة في أوغاريت وعمريت وصور.

لو أنه.. أطاح بـــ «الهارموني» لصالح «البوليفوني».

لو أنه.. أطاح بـــ «رقص الباليه» لصالح الرقص الطقوسي الأول.

لو أنه.. عزَّز دور الجوقة أكثر، عوداً.. إلى مكانتها. في المعابد الأولى.

لو أنه.. أنهى العمل كله بالطقوس الاحتفالية الصاخبة مع كل انبعاث جديد لبعل، كما في احتفاليات الربيع في شرقنا، ومع ذاك، في المرة الثانية، وكمستمع للموسيقا ملتاث بها.. استمتعت، وبينما أوحى لي: جمال سلوم في أدائه لكاتب القصيدة/ الملحمة «ملكي إيل » بأن صوت الكاتب هو: نصه، وليس في حباله الصوتية، فإن اختيار: بَيْدَر خلف لأداء صوت «عناة» وبيير خوري لـــ «إيل» وعروة كلثوم لـــ «موت» وليندا بيطار لـــ «شمس» كان مُوقَّفاً إلى حد كبير.

بقي أن نشكر طاقم العمل من عازفين وكورال وفنيين، وقد جاوزوا التسعين شخصاً في أول تأسيس لعمل أوبرالي - موسيقي طالع من ألواح أوغاريت..

وأخصُّ: محمد عودة مصمم الرقصات، رأفت الزاقوت المدرب المسرحي، ولنضال دبس إشرافه السينمائي، ولسامر عمران إشرافه المسرحي، وبالطبع للثنائي: د. أحمد معلا ورعد خلف.. انتظاراً لأعمال قادمة من ألواح طيننا الأول.

إبحاراً... نحو الحلم في «جزيرة مجهولة»:

ساراماغو الحكواتي يستعصي على التجسيد المسرحي

في «ألف ليلة و... ليلة» سندبادان: الأول بريّ، والثاني.. بحريّ.

الأول: مستقرّ في الزمان/ المكان.. متآلف مع سيرورته.

الثاني: مُرْتَحِلٌ، على كتفيه صُرَّة أحلامه.. باحث عن صيرورته.

فما الذي تغير هاهنا؟!.

يأخذ ساراماغو (الشهرزاديّ المعاصر) في حكايته عن «الجزيرة المجهولة» إلى مآل جوهره: الحلم برحلة إلى.. الحلم، ذاته!.

كأنه يسخر من عصرٍ بات واثقاً من أن كل شيء بات مكشوفاً ومُتَاحاً وعلى درجة قاطعة من اليقين.

يؤكد ساراماغو.. أن ثمة شيئاً يستعصي على السكينة والثبات، ثمة.. سرٌّ في الماهية الهشَّة للكائن البشري تُحَاول على الدوام أن تتجاوز كل يقين. وهذا.. ما يجعله يتعلم فنون الإبحار، ليطلب من الملك أن يهبه سفينة، ليبحر بها إلى جزيرة مجهولة.

يؤكد الملك ومستشاره وأدميرال البحر.. أن كل الجزر موجودة على خرائطهم، ولم يعد ثمة ما يمكن اكتشافه، لكن الشاب يصرّ، متمدداً عند باب المطالب أياماً حتى يحصل أخيراً.. على سفينته.

حلم الشاب بجزيرة لم تُكْتَشَفْ بعد.. يُعْدِي خادمة القصر المسؤولة عن التنظيف، فترحل من ثيابها إلى أمكنة تحققها كينونة.. وأنوثة.. وحباً، في حين يستنكف الثابتون، المقيمون على يقينياتهم، بمن فيهم بحارة محترفون.. عن

تلك الرحلة، حتى إذا انضمَّ بعضهم إلى الرحلة.. تركوها عند أول جزيرة مأهولة.. كان قد تم اكتشافها.

هكذا.. سَيُبْحِرُ الشاب والفتاة على متن سفينتهما.. وحيدين.

وذاك.. لا يشبه خروج حواء وآدم من الجنة، وإنما.. إمعان في الخروج إلى مآلٍ... مفتوح على كل احتمال، والحلم.. أكثر الرحلات إبحاراً نحو المعنى المتضمن في سؤال الوجود والكينونة.

من السرد الحكائي إلى تجسيده.. مسرحياً

وهي رحلة أيضاً.. على الخشبة، يمتحن فيها الفعل المسرحي، حتى يجد معادلته، وماهيته.. وهي تختلف عن معادلات السرد الشفوية.. أو المكتوبة، وعن ماهيتها النصية.. النسقية، وأدواتها.

يتوالى في عرض د. حنان قصاب حسن للحكاية الساراماغية.. ثلاثة رواة، الأول: حيث القصر الملكي... غير مختلف عمّا لو أنه انخرط «شكلياً» خلال مقابلة الشاب للملك، أو «تظارفاً» من خلال رفعه لافتة تلو لافتة من علامات التعجب إلى التعليق المكتوب، وحتى بمشاركاته «الصوتية» حيث تم تجاوز مشاهد القصر، بإضفاء روح الأداء الساخر، تركيزاً على المفارقة اللفظية والحركية بمصاحبة مؤثرات موسيقية، وصولاً إلى تصعيد أداء الملك ومستشاريه إلى درجة «الغروتسك» الذي يُصيب الجميع بِعَدْواه، بما في ذلك: الخادمة والراوي لينخرطا فيه من غير داعٍ، خصوصاً: الخادمة.. التي يستفيق فيها شيء من سكينته وسكونيته، ليجعلها تخلع ثوب الخدمة قاذفة بأدوات التنظيف الملكية.

لحظة التحول تلك.. عند الخادمة، جعلها العرض المسرحي: عَرَضِيَّةً، ثانوية.. وكأنها من تحصيل حاصل ما يُرْوَى ويُسْرَد، وليس.. على هيئة فعل مسرحي.

وفي مشهد «الميناء» حيث يَتِمُّ استلام السفينة والتحضير للرحلة، يتم استبدال الراوي/ الحكواتي، براو ثانٍ على هيئة فنان تشكيلي يرسم السفن

والأشرعة على رصيف الميناء، وحتى لا يستنفد الراوي/ الرسام احتماله المسرحي، يتم عرض رسمه لسفينة شراعية عبر جهاز إسقاط ضوئي، في محاولة لإدخال الصورة المرئية مُنعكِسةً على إحدى ستائر السفينة.

الحلُّ المشهدي.. الوحيد.. المميز في العرض، بالتعاون مع «جان كريستوفر لانكتان» المختص الفرنسي بـــ «السينوغرافيا» حين تم تحويل أعمدة القصر «الخشبية» إلى «صَوَارٍ» للأشرعة على متن السفينة، بما هو اقتراح مشهدي لدلالة التحول من «ثبات القصر ويقينه» إلى «الفعل» الذي يقترحه «الحلم» في الحكاية، من حيث ستحمله الأشرعة البيضاء إلى صيرورته.

في القسم الثالث: الإبحار، وهو الجزء الأصعب تقنياً، سيكون للعرض أن يستنفد اقتراحاته المسرحية، باستنفاده لعبة الأشرعة وسواها من المؤثرات الصوتية لحركة الأمواج، ولتكرار استعمال الشموع، خصوصاً في المشاهد بين الشاب والخادمة، حيث لا تستخدم الشموع على متن السفن الشراعية، التي من خشب.. إطلاقاً، خشية الحريق، وإنما.. الفوانيس بأنواعها: الشمعية والزيتية والكحولية وفيما بعد: النفطية، كيف لشمعة أن تصمد إزاء الريح البحرية، وحتى إزاء نسماتها؟!.

درجة الإقناع المَشْهديةِ في القسم الأخير.. تراجعت لصالح السرد، ولصالح الحكاية، خصوصاً حين تمَّ استبدال الراوي الرسام، براوٍ ثالث.. هو كاتب الحكاية ذاتها، من حيث يستخدم هو الآخر.. ريشة، لكن للكتابة، على ستارة من النايلون الشفاف، قَطَعَتْنا عَمَّا يجري فوق ظهر السفينة، وفي عنابرها، خصوصاً في اللحظة المفصلية.. حين ترك البحارة السفينة عند أول يابسة كان قد تمَّ اكتشافها، تاركين الشاب والفتاة لصيرورة الحلم وحدها.

حاولت المخرجة د. قصاب حسن، أن تكسر هذا الحاجز النايلوني، باختراق الممثلين له من عمق السفينة إلى مقدمة الخشبة، خلال حواراتهم، في محاولة لِرَتق هذه القطيعة البصرية/ المشهدية.. بين ما يجري وبين ما تتمُّ روايته... أو.. كتابته، في حصيلة طغى فيها السرد على التجسيد المسرحي.

كان من الممكن... استعمال مراوح خاصة لتُعْطينا اهتزاز الأشرعة بفعل الريح، واستخدام إضاءة جانبية - أرضية.. زرقاء، لحركة الموج.. إيهاماً ببدء الإبحار وللغوص في تفاصيله وأجوائه.

مرة أخرى.. تُعيدنا مشكلة افتقار خشباتنا المسرحية إلى التقنيات، بل.. وتُعيدنا إلى حالة التَلْفِيق في صالاتنا المسرحية.. التي هي استعارة غير مُمْكنة من صالات أخرى سينمائية، وليس هذا عذراً، لهذا العرض وغيره.. فالمخيلة دائماً.. تبتكر أفضل الحلول في أفقر الخشبات، بل.. إنها تكون بطلة عرض مسرحي في الهواء الطلق، حيث لا إضاءة ولا مؤثرات صوتية ولا.. من هم يحزنون!.

إشارة أخرى.. إلى تواضع الأداء المسرحي لمجموعة العمل، دون أن نستطيع تمييزهم من خلال أدوارهم، ربما لعدم الإشارة إليها في «البروشور» سوى «نادين سلامة» في دور الخادمة، لأنها الممثلة الوحيدة بين: مصطفى الخاني - سعد لوستان - وسيم الرحبي - رامز الأسود - سيف أبو أسعد. فيما أشركت د. حنان قصاب حسن مجموعة من خريجي قسم الدراسات المسرحية كتقنيين وفنيين: ياسر الأيوبي - ريم حمد - بسام داوود، وربما هذه هي المرة الأولى التي ينخرط فيها «المُنَظِّرون» الذين يُخَرِّجُهُم المعهد بأعداد متزايدة، فائضة عن الحاجة.. في أتون الإنجاز المسرحي الحقيقي على الخشبة.

من لا يعرف ماذا يجري في الكواليس.. لن يُدْرك ماهية الجهد المسرحي على الخشبة.

استحضار الأميرين

«الزير سالم وهاملت» مسرحياً

هذه ليست المرة الأولى، التي يخرج فيها عرض مسرحي سوري إلى فضاء آخر.. غير «العلب الإيطالية» أو... ما يُشبهها في مسارحنا.

ثمة تجارب سابقة في «قصر العظم» ذاته، وفي «مكتب عنبر» وفي «معصرة زيت» عتيقة.

وتجارب أوروبية - سورية مشتركة، اختارت لها فضاء «قلعة دمشق» لملحمة جلجامش بأداء ممثلين: إنجليز.. للنصّ الإنجليزي، وسوريين، للنصّ العربي، بصياغة الباحث فراس السواح لهما. بينما قدَّم مخرج فرنسي رؤيته لـــ «روميو وجوليت» الشكسبيرية عبر ممثلين سوريين في كل من «قصر العظم» و«بيت أجق باش» الأثري في حلب قبل سنوات. وغير ذلك من عروض في «قلعة سمعان» وقلعة حلب.. لينضمَّ رمزي شقير: مُعِداً ومُخرجاً إلى هذا الخيار الفني المكاني، في عرضه المسرحي الأول «الزير سالم وهاملت» على شاكلة استحضار الأرواح المسرحية لأميرين من دانمارك عتيقة ومن عرب بائدة!

حيث للزير سالم في ذاكرتنا: حضوره في سيرته الشعبية، وكنا قد رأيناه تجسيداً مسرحياً على يد المخرجة نائلة الأطرش في إحدى عروض التخرُّج للمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق قبل أكثر من خمسة عشر عاماً، ثم رأيناه تجسيداً تلفزيونياً في مسلسل لممدوح عدوان ومن بطولة: الزير سلّوم حداد، وإخراج: حاتم علي، قبل عامين.

أما الأمير الدانماركي «هاملت» فقد تهيَّبتْ كلٌّ فرقنا المسرحية السورية بما فيها المسرح القومي، أن تُجَسِّدَ نصّه الشكسبيري، فاكتفينا بإعادة إنتاجه كأمير عربي، على غرار ما فعله ممدوح عدوان في نصّه «هاملت يستيقظ متأخراً» بعد كامب ديفيد الأولى.. بقليل، ثم بإعادة إنتاجه: مواطناً عربياً بامتياز، بل.. من قاع القاع المحلِّي، على غرار ما فعلته «فرقة الرصيف» في عرضها «إسماعيل هاملت» بالحضور المسرحي اللافت لسامر المصري بطلاً مفرداً طوال ساعة مسرحية وبضع الساعة، ثمة «هاملت.. ضد هاملت» وليس أخيراً «الزير سالم وهاملت» حتى غدا هاملت إحدى معضلاتنا المسرحية، ولا حلّ.. سوى أن نَمْنحه الجنسية.

بعد استنفاذهما.. درامياً، كل على حدة، يأتي رمزي شقير، ليجمعهما على خشبة واحدة، من حيث يقول في كلمته عبر «البروشور» بالإحالة إلى د. إدوارد سعيد: «ليس هناك صراع فكري بين الشرق والغرب، بل.. إن الصراع هو بين الغرب وبين صورة الشرق في الفكر الغربي المعاصر». ليؤسس لعرضه كمحاولة للبحث في «صِدَام الحضارات» وكدافع أساسي لاختيار شخصيتي: الزير سالم وهاملت، متسائلاً: «هل التردد الفلسفي عند هاملت حقيقي، وهل مازلنا مقتنعين به؟!».

أما المفارقة في «البروشور» فتتأتى من استغراق فترة التحضير لهذا العمل.. شهرين «وكان هذا وقتاً كافياً للتردُّد الفلسفي الغربي - الأميركي وأصدقائه - حتى يسطو على حضارة الرافدين».

وإذن.. يُعلِّق رمزي شقير قميص عرضه المسرحي على مشجب لحظة راهنة، هي احتلال العراق، ليُحَمِّل عرضه.. ما لا يحتمل!.

أما «اصطدامه» كطالب شرقي بآراء غربيين «يتحدثون عن شرقيتي بغربيتهم» فقد بدا كجملة أولى، تليها جملة غائبة في البروشور: «ولهذا سأجلب صورة الغرب إليّ لأقرأها من منظور شرقي».

من «البروشور» إلى العرض المسرحي، سنرى إعادة إنتاج لصورة الغرب، لا كما هي عليه، وإنما.. كما يودّ رمزي شقير أن يراها: صورة غرب مسكون بهواجس تردُّده الفلسفي!، إلى الدرجة التي يُحَاصر فيها «الزير سالم» اللحظة الهاملتية ليُخْرِجَهَا من تردُّدها إلى الفعل، بل إن حضور «الزير سالم» كان طاغياً في مساحة العرض وفي الفعل المسرحي، وحتى في الأداء والتجسيد عبر «سهيل الجباعي» بالقياس لحضور هاملت وحضوره حتى في الأداء والتجسيد عبر «وسيم الرجبي»، وهو ما أطاح بالقراءة الشكسبيرية على حساب انبهارنا التاريخي المستديم بأبطالنا داخل«سيرهم الشعبية» وخارجها، أو من باب ردِّ الاعتبار لها، على حساب «التردُّد الفلسفي» لهاملت، من حيث أن «الزير سالم» يمضي بثبات، وهو يعرف أنه ماضٍ إلى نهايته التراجيدية!.

حتى لو أننا لم نقرأ «البروشور» قبل العرض أو.. بعده، ثم تجاوزنا طرافة الجَمْع بين أميرين من شرق ومن غرب، سيأخذنا العرض إلى استبدال «الكُلِّ» الغربي بجزئه الهاملتي - الشكسبيري، كما إلى استبدال «الكلّ» العربي بجزئيةٍ فيه، يتولاَّها «الزير سالم» بالنيابة عنَّا، في راهننا، كما قد تولاَّها في ماضي سيرته وسيرورة ماضينا.

ها هنا.. يغدو «الاستبدال» ذريعة ذهنية محضة لجمع ما لا يُمْكِن جمعه واجتماعه سوى.. في افتراض مسرحي يستبدل صيرورة التاريخ بلعبة مسرحية، وحوار الحضارات أو... صراعها، بحوار أو.. بصراع درامي، وينقل الأفعال من وقائعيتها إلى رمزيتها، وكأنَّ «الزير سالم» هو.. كلُّ تاريخنا العربي، في قراءتنا الراهنة له، أو.. كأنَّ «هاملت» هو كلّ تاريخ الغرب من قراءتنا لقراءته الشكسبيرية!.

ثمة... ما يتشابه في كل حكايات الشعوب وسِيَرِ أبطالها: الخديعة، الخيانة، القتل، الثأر، كواليس المؤامرات والدسائس، الحبّ غير القابل للتحقق، الشجاعة في موضعها وفي غير موضعها.

ولأن «الزير سالم» و«هاملت» شخصيتان قد خرجتا من تاريخيتهما إلى تاريخ الدراما، ثم أُعيد إنتاجهما مراراً إلى ما يُقَارب استنفاذ الدلالة، بل.. إلى ما يُقَارب الاعتياد وحضور العادة، بدا استحضارهما هذه المرة، معاً، على خشبة مسرحية واحدة، حتى لو أنها المرة الأولى، بحثاً عن تقاطع مصائرهما، أكثر مما هو إعادة اكتشاف للاختلاف في جوهرهما التاريخي والحضاري، وحتى... الدرامي.

ثمة... اندفاع «الزير سالم» إلى كلِّ ما هو حياة: «الشعر - النساء - الخمر - رحلات الصيد» كما.. إلى كل ما هو موت: «المعارك - دم الثأر - امتطاء صهوات الموت المؤجل.. مطاردة للموت ذاته» ثمة الحب المستحيل/ المُحَرَّم: حُبُّ الزير سالم لجليلة.

وثمة.. وقوف هاملت على بعد خطوة من كل ما هو حياة «حب أوفيليا» و«اعتزال الأصدقاء بالقراءة سؤالاً وجودياً» و«اعتزال كلّ مغريات القصر وغوايات الإمارة».

ثمّة.. وقوف هاملت على بُعْدِ خطوةٍ من اليقين «شبح الوالد المغدور» ومن الشكّ «مشهد لقاء هاملت بأمه» والأهم، على بُعْد خطوةٍ من القتل حتى.. لو بذريعة الثأر.

ثم إن العرض.. لم يأبه بالنزعة الطُهْرَانيّة لهاملت، المُسْتَمَدِّة من «مسيحيته»، كما.. لم يأبه بنقيضها عند «الزير سالم» على الرغم من اعتناقه وقبيلته بكل فروعها للمسيحية! وهو ما كان قد تغاضى عنه ممدوح عدوان في مسلسله لأسباب انتاجية محضة !!!.

وإذن.. فالزير سالم وهاملت، يتمايزان بأكثر مما رأيناه، ليس لِعِلَّة في نِيَّة رمزي شقير وفي مقاصده، ولكن، لِعِلَّةٍ في بُنْية العرض ذاتها، حين تم استبدال: الأحداث التي نعرف.. بلغةٍ مشغولةٍ بمجازاتها، مُثْقلةٍ برمزيتها، مسكونةٍ بهاجس اللغة.

حتى وقائع الحكاية يُستعاض عنها بالسرد، وبالسرد اللغوي وحده، وذاك من أخطر وألد أعداء اللغة المسرحية.

يتمُّ استبدال الشخصيات.. خصوصاً: كليب وجساس والجليلة، بالدُمَى، إلى درجة تصير فيه الدُمَى عبئاً على المشهدية المسرحية، وعبئاً على الشخصية ذاتها بتوالي التوظيف يتم استبدال الفعل المسرحي بالإخبار السرديّ عمَّا قد جرى، كما يفعل الحكواتي.

يتمُّ استبدال صوت «أوفيليا» وصوت «جليلة» بالغناء الأوبرالي لـــ «سوزان جرجور» ولولا أنها قد جسّدت «أوفيليا» مرةً ومن غير صوت، و«الجليلة» كذلك، لافتقدنا مُبَرِّر وجودها على الخشبة، وكذا العازف «أسامة البني» حين تمَّ استبداله بوالد هاملت في مشهد القتل، بعد أن تمَّ استبدال شبح الوالد بعد القتل بظلّ العازف نفسه على واجهة قصر العظم الحجرية.

لولا.. خروج «سهيل الجباعي» من دوره «الزير سالم» إلى أدوار غيره، كعَمِّ هاملت لحظة اغتصابه للسلطة بالسُمّ، لكانت لعبة «الاستبدال» هذه قد شارفت نهايتها الفنية عند منتصف العرض، وكان يجب استبدالها بلعبة مسرحية اكثر حضوراً ودلالة.

ثمة.. تفاصيل تمَّ القَفْزعليها.. كظهور كليب بعد مَقْتَلِه، قبالة هواجس الزير سالم قرب القبر.. وكالجُمْجُمَة بين يديّ هاملت، وكان يُمْكن على طريقة «الاستبدال» تلك أن يُسْتعاض عن مشهد «المرآة» بانعكاس وجه هاملت على صفحة ماء البَحْرة في باحة قصر العظم، خصوصاً حين تمَّ استخدامها: إجرائياً: لغسل رأس الحصان ولشربه، أو: رمزياً.. لحظة إسقاط هاملت للسيف، وفيما بعد، في نهاية العرض.. لغَوْصِ هاملت في مياهها صعوداً بالسيف إلى ذروة النهاية.

وهكذا.. حضر الزير سالم وحضر هاملت، كُلٌّ على صهوة جواده، وفي قبضة يده.. سيفه، حضرت بعض المقامات الموسيقية العربية على أوتار

آلة غربية، حضرت «سوزان جرجور» بغنائها الأوبرالي، وغاب الغناء العربي والشعر المُغَنَّى ولحظات المَجُون الزير سالميّة.

لم يحضر فضاء «قصر العظم» ذاته، إلا كخلفية حجرية، كجدار يسقط عليه الظلّ / الشبح، لمرةٍ واحدة، تمَّت إضاءة الطابق العلوي بإضاءة حمراء كدم يَنِزُّ من الشبابيك.

ماذا لو أن شَبَحيّ والد هاملت وكليب كانا سجينيّ هذا القصر.. يتلامحان من خلف شبابيكه، ويتردَّد صدى صوتيهما في جَنَبَاته كرَجْع الغياب في الحضور المسرحي، أما كان ذاك سَيُعَزِّزُ إدخال «بحرة الماء» في المشهدية المسرحية المقترحة؟!.

فرقة «مسرح الاستديو» السورية

ترتجل عرض «أرق»

هل دخلنا عصر «المسرح الإلكتروني»؟!.

ست فرق من آسيا.. بينها: «مسرح الاستديو» السورية، تتبادل الأفكار والتجارب والخبرات المسرحية، مع ست فرق بريطانية، وجميعها، فرق مسرحية شبابية تتحاور برعاية المجلس الثقافي البريطاني، وبالتعاون مع مسرح Contact الشبابي في مدينة مانشستر.

منذ اكتوبر ٢٠٠٣، بدأ التواصل بين هذه الفرق عبر شبكة الإنترنت، ثم جرت تَوْأَمَة كلّ فرقتين معاً، كما هو حال فرقة «مسرح الاستديو» الدمشقية، مع فرقة «مدرسة المسرح الآسيوي» في مدينة ليدز البريطانية، وبعد أن تعرض كلّ فرقة عملها المسرحي في مدينتها، ستشارك الفرق معاً في مهرجان مسرحي باثني عشر عرضاً مسرحياً على مسرح «كونتاكت» البريطاني في مانشستر.

أرق مسرحي!.

بإخراج: عمر أبو سعد، تختار مجموعة عرض «أرق» ليلة دمشقية كزمن مسرحي لارتجالاتها على الخشبة، بمشاركة: أميرة الحذيفي، ريم زينو، أيهم الآغا، جمال سلُّوم، كامل نجمة، محمد زرزور: ارتجالاً نصياً وأداءً.. حيث يلتقي شاب في آخر جولة ليلية دمشقية له قبل سفره أو هجرته، بحثاً عن عمل، بفتاة قادمة من مدينة «حمص» إلى العاصمة، وقد نامت تعباً على مقعد المحطة بعد يوم دمشقي طويل في انتظار حافلة تعود بها إلى مدينتها،

ولأنه لا توجد رحلة حتى الصباح، تقبل دعوة الشاب لمرافقته في آخر جولاته الليلية هذه بين شوارع دمشق وحارتها، صعوداً إلى سطح أعلى مبنى يُطِلاَّن منه على دمشق حتى ينطفئ آخر ضوء في نوافذ البيوت الدمشقية.

الجولة تلك.. ذريعة فنية لصانعي هذا العرض: ارتجالاً وأداء، من حيث سيكشفون ذواتهم وهم يستكشفون دمشق الليلية، يلتقي الشاب والفتاة بالسُكَّان من حيث تُوْصَد دونه أبواب: حنَّا.. صاحب الخمارة، وباب امرأة، نكتشف بعد جهد أنها: أمه!. يلتقيان أيضاً في حديقة عامة ببائع الكتب المستعملة على جدران حديقة «النعنع» وصديقه الشاعر الشاب، وقد حوّلا الحديقة إلى منزل لانكسار الأحلام: كتباً وقصائد.

ثمة.. طالبة، أو موظفة، لأننا لم نتبَّين لها وصفاً، يطردها صاحب البيت الذي تستأجر غرفة فيه، لأنها استقبلت فيه من تقول بأنه أخوها!، الطَرْد يجري في منتصف الليل!.

كلّ تلك الشخصيات، تتقاطع مع سيرة الفتاة القادمة إلى العاصمة، من غير أن تُخْبر أحداً، غير عارفة إذا كانت ستعود، غير واثقةٍ من مصائرها في العاصمة.

وأيضاً.. مع سيرة الشاب، خريج قسم «التاريخ» الذي سيهاجر ليعمل في بلد آخر: محاسباً!.

تلك «البانوراما» المُنْتقاة، يتمُّ تواترها بمونتاج مشهدي، في بنية تبدو أشبه بمشاهد طلبة المعهد المسرحي قبل سنة تخرجهم، كما تبدو مُتَقَصَّدةً بحيث لا يُضيرها: حذف مشهد الفتاة المطرودة من غرفتها، أو تقليص مونولوج «السكْران» إلى أقصى حد مُمْكِن أو.. إضافة مشهد جديد وشخصية جديدة فبنية. هكذا عروض كمثل دائرة مغلقة.. يُمكن لمحيطها أن يتقلَّص أو يمتدَّ كمجاز لا نهاية له.

ثمة.. ثغرة تقنيةُ مزدوجة في أداء غالبية أفراد «مسرح الاستديو» يتمثَّل أولها: بضعف الأداء الصوتي وعدم وصوله حتى في حالة الهمس إلى

آخر متفرج في آخر كرسي في الصالة، وهذا نِتَاجُ الهواية المسرحية التي يُمْكِنُ تداركها بتدريبات صوتية مكثفة.

وثانيها: يتمثَّل بتقطيع أفراد المجموعة للجُمَل الحوارية ولمونولوجاتهم بأنساق مُتشابهة، إلى درجةٍ أَوْقَعَ أداءهم في النمطية في حين كانوا يتقصَّدون: عفوية الأداء.

وستُلْقِي طريقة بناء العرض وتجريده ورموزه بظلّها على طريقة تجسيد الشخصيات عدا نمطية «السكران» على طريقة زياد رحباني والمبالغة الصوتية والحركية للفتاة المطرودة من غرفتها.

مع ذاك نجح فريق العمل في أمرين أولهما: الإيحاء بمناخ مسرحي قائم على أرق شريحة من الشباب حيال سؤال المستقبل.

وثانيهما: الابتعاد عن القراءة النمطية أو القسرية لسيرورة شخصيات العرض.

«أرق» عمل مسرحي أول، لفرقة «مسرح الاستديو» السورية في إطار ارتجالي جماعي، وهذا كلُّه من سمات البحث عن لغة شبابية مسرحية، في حين تترهّل اللغات في مواسمنا المسرحية السورية.

وما نتمناه أن يصقل هذه الخطوة الأولى التواصل وتعززها التجربة، والانفتاح على لغات العالم المسرحية.

«آرابيا»..

مسرحية تحكي عن مقتل «نهر»

استوقفتني «إشارة» في طَيِّ «البروشور»:

«استفدنا من مقطع حواري في نص: الحارس، لهارولد بنتر، في مشهد التحقيق مع شخصية طوني»،

وهي إشارة يتغافل عنها المسرحيون السوريون كلما اقتبسوا، أو.. لطشوا نصاً لسواهم، من غير إشارة الى كاتبه، بل. ونسبوه الى: أنفسهم!.

مع ذاك... أُصيب المسرحي العراقي المقيم في دمشق: باسم قهَّار، بموضة «تثليث» الاسم في حياتنا المسرحية: مؤلفاً، مخرجاً، سينوغرافيا.. لعرضه في آن معاً، من حيث تجوز لهؤلاء: أربعة اختصاصات مسرحية على ذمتهم.. إذا عدلوا.. ولن يعدلوا!.

أُنَوِّه أيضاً «حسب البروشور» بأن هذا العرض المسرحي العراقي في دمشق، قد استورد من تونس: دراماتورغاً.. لشؤون المتابعة الدرامية!،

ثمة اختصاص ناجز في هذا الموسم: المتابعة الإعلامية.

وإذاً.. تتكاثر الاختصاصات وتختلط في مواسم العجب المسرحية!.

تبدأ مسرحية «آرابيا» على خشبة مسرح الحمراء في دمشق، بمشهد قتل امرأة اسمها: نهر، ويتكرَّر فعل القتل كلما وَفَدَتْ شخصية إلى الخشبة، كلما ازداد تقاطع سيرورة الحكاية مع لحظة القتل هذه، من حيث تصبح «نهر» بؤرة لكل مصائر هؤلاء، سوى أن تكون بؤرة مصيرها.

يكاد.. يُشارك الجميع في قتل هذه المرأة: مجازاً، بالفعل، بمجرد القول، وأيضاً بالتواطؤ الصامت، أو.. من حيث تسعى لاستعادتها وانقاذها!!.

لم يُغَادر باسم قهار حقل المجاز طوال عرضه المسرحي «آرابيا» بدءاً.. من تأنيث «النهر» ليغدو: اسماً.. لامرأة، كلما توغلنا في سيرتها.. ازداد مَجَازُ اسمها غموضاً والتباساً.

مروراً.. بلحظة قتلها الأول، وتحديد تاريخه المعين كتاريخ، وخارج الزمن المسرحيّ، حين نسمع صوت باسم قهار «الديجتال» يشرح بالسرد الصوتي.. إن شخصيات هذا العرض هي لعراقيين في منافيهم، مُؤكِّداً أنه.. لا يعرفهم، ولم يلتق بهم.. الخ، لِيُعْلن في مرة صوتية ثانية أن لحظة قتل «نهر» مُؤَرَّخةً بالتاسع من مارس لعام ٢٠٠٣، ومنذ تلك اللحظة:

- يُقرِّر مَنْفيٌ عراقيٌ أن يترك منفاه وزوجته وجنسيته الألمانية، ليعود إلى.. نهره!.

- يكتشف «طوني» الشاب اللبناني أنه ابن عائلة لبنانية «بالتبنِّي» لكنه عراقي الآصل.. فيعبر الحدود بحثاً عن أ مه الحقيقة: نهر!.

- يُطارد اثنان من أشقاء نهر.. نهرهما، بعد أن حَبِلَتْ من حيث لا تعرف، وأنجبت ابناً من حيث لم تره، جالبةً العار للعائلة، وللعشيرة، وربما.. للوطن، يطاردانها بسكاكين الشرف الذي لا يغسله سوى الدم.. يُرَاق على جوانبه الدم.

- يعبر آخرون.. الحدود، ويقوم محقق عراقي بالتحقيق معهم، وخصوصاً مع طوني، في مشهد طويل، ثم يدخل مُلَثَّمُون.. تُرَافقهم انفجارات غامضة فيعقدون صفقةً «ما» مع المحقق العراقي لِيُطْلق سراح «طوني».

بعد لحظة قتل تتكرّر.. نرى المعتقلين، بمن فيهم: المحقق العراقي، وقد غابت رؤوسهم في أكياس «أبو غريب» الديمقراطية، حيث يقوم مُحَقِّق مُتعدِّد الجنسيات بالتحقيق مع: مُحَقِّقه.

كلُّ ذاك، يتقاطع مراراً مع تكرار قتل «نهر»، مع إشارات الحكواتي الصوتي الذي نسمعه ولا نراه، مع سرد الخيوط الثانوية وخلفية كلّ شخصية

وأزماتها، مع المنولوجات الطويلة خصوصاً لــ «نهر» ولــ «طوني» قامت بأدائهما معاً: رباب مرهج، زوجة المخرج، مع كلِّ لغات العرض: العربية - الفرنسية - الألمانية - والإنجليزية.. متعددة الجنسيات، أسهمت جميعها في إزاحة المجاز عن دلالته: نهراً.. اسماً لأمرأة، عاصمةً هي بغداد، وطناً هو العراق، وتواريخ كما في برنامج توثيقي.

وخليطاً من عراقيين على سبيل التنميط: مَنْفي - مُحَقِّق - مُلَثَّمون - طالباً ثأرٍ من نوع «جرائم الشرف» التي يتمُّ البتاهي بها، خليطاً من اللهجات: اللبنانية والشامية والعراقية، ومن الأغاني والأزجال وميلودرامية الدعاء قبالة أضرحة الأولياء.. أو هكذا بَدَتْ مع أداء رباب مرهج: صراخاً.. ليس فيه ذاك الشَجْوُ العراقي منذ «ندبت كاهنات عشتار أنيكيدو سبعة أيام بلياليهم»!.. أو.. نَدَبْنَ «تموز» والقائمة.. تطول.

كلُّ ذاك.. وغيره، لم ينفعنا في فَكِّ التباس هذا العرض، ولا.. في إعادة تفكيكه بعد مشاهدته وإعادة بنائه!.

هل كنا.. في أحجية، في متاهة مجازات، اسمها: «أرابيا»؟!.

شاهدت العرض خلسةً، في المرة الثانية، حتى لا يراني أحد صُنَّاع العرض فيقول: ها هو.. لإعجابه بالعرض، يحضره مرة ثانية!

أو.. يَغْمِزَ من قصور ذائقتي عن استيعاب حشد مجازاته ورموزه!.

سأذهب إلى صانع العرض: ثلاثاً.. مؤلفه ومخرجه ومصمم سينوغرافياه، لأسأله في مهمة انتحارية عن كل هذا المجاز المبين.

لا.. أعتقد، أن أحداً سيغامر.. ليرافقني، أو حتى.. ليلحق بي.

قراءة في العرض المسرحي السوري

«الدبلوماسيون»

ربما نحن الكسالى، ومن عَبَدَة الروتين، لأننا عوّدنا أنفسنا، أو لأنّ غسان مسعود على وجه واحد، منذ دوره في «سكان الكهف» لساروريان وفواز الساجر قد اختط لنفسه دور «الممثل /الملك»!.. فإذا به من خلف «كونترول» أو «كواليس» عرضه الجديد: الدبلوماسيون، يُفاجئنا بوجه آخر... ساخر، ضاحك، هَجَّاءٍ إلى درجة المرارة، منغمس في التفاصيل إلى درجة «لا مكان فيه للحَدْس وللمصادفة» وما بين قوسين من كلمته في «البروشور» سأتجاوز أيضاً إشارته إلى:

«التبسيط والتسذيج» في لغة النصوص كونها خياراً مشفوعاً، والأصح: كونهما خياراً مشفوعاً بالعفوية في نتيجته على مستوى الأداء التمثيلي.

فلمثل هذه الجمل وجهان أيضاً، فإما أن تكون مفتاح المتفرج إلى العرض أو أنها تخدعه، سوى ذاك الأهداء الحميمي: «**إلى روح ممدوح عدوان.. قوياً.. وثابتاً**».

وللمرة الثانية، بعد عرضه «كسور» يستلُّ غسان مسعود من إبداعاته تشيخوف، وهذه المرَّة من قصة «الدبلوماسي» فكرة عرض جديدة، دونما إشارة الى تشيخوف، لأن هذا العرض: الدبلوماسيون لـــ «غسان مسعود» قطعاً!.

مع ذلك.. لا شيء يمنع - حتى لو أنه محض شأن مالي - من الإشارة إلى مبدع النصّ الأصلي، من باب التقدير لإبداعات تشيخوف، وليس فقط.. كما تقتضي الحقوق العالمية للنشر والتأليف، بما في ذلك الاقتباس الفني وغير الفني.

طلع علينا، وسيطلع - بعد غسان مسعود - مَنْ يُعَاوِد خَرْق التقاليد المسرحية السورية والعربية أيضاً، وربما لن نُفاجأ إذا نَسَبَ أحدٌ نصَّ «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» اليه، وليس.. لبيرانديللو، بدعوى أنها ست شخصيات تبحث عن مؤلف ومخرج وسينوغرافي في آن معاً.

هل كان غسان مسعود يُدْرك كم هي غير كافية.. سيرورة الحدث في قصة تشيخوف، لإشادة بنية عرض مسرحي في ثمانين دقيقة، ولهذا حَشَدَ في عرضه: التفاصيل، بما فيها: ارتجالات ممثليه الذين أَغْوَتْهُم ضحكات الجمهور؟!.

«يذهب أبناء القرية إلى الموظف في العاصمة لإخباره بموت زوجته».

تلك سيرورة الحدث.. القائمة على مُفَارقة تشيخوفية مريرة ودامية، تتعدَّى رمزية موت الزوجة التي عاشت بعيداً عن زوجها الثابت على مبادئه في عاصمة تطحن كلّ قادم ومقيم، لتكشف آلية الزيف الاجتماعي والاستلاب والغربة داخل الضمير الجماعي للأمة، كما داخل الضمير الفردي.

يبدأ المشهد الأول في عرض مسعود بمجلس عَزَاءٍ قروي، حين يكتشفون بعد أيامٍ.. موت ابنة قريتهم، زوجة الموظف «شريف الشريف» الذي لا تُمكِّنه استقامته ونزاهة اسمه من العيش مع زوجته في العاصمة حيث يعمل، حتى في بيت أجرة متواضع.

يلجأ مسعود إلى «الكوميديا السوداء» لِيُضْفي على المشهد حيوية.. تقلب توقعاتنا «التراجيدية» المعتادة عن مثل مجالس العزاء هذه، في مزيج من المبالغة في تنميط الشخصيات وأدائها التمثيلي «الغروتسك» ومن أسلوبية «الفارس» في المسرح الكوميدي، خصوصاً: شخصيات أهل القرية بكراسيهم الستة القابلة للطيِّ والانتقال وإعادة التشكيل.

كاد غسان مسعود يستنفد «رمزية» وإمكانيات تلك الكراسي السينوغرافية، خصوصاً في المشهد الثاني لينقذها في مشهد الانتقال بالحافلة إلى العاصمة، على هيئة مقاعد في باص يتلوى، يُغَيِّر مَسَاره، عبوراً في

المدن السورية عبر مشهد هو من أفضل المشاهد البصرية التي رأيتها حتى الآن على خشبات المسرح السوري.

قبل هذا العبور الفني، كان المشهد الثاني قد استطال، حتى وقع في المباشرة اللفظية، طوال كشف الشخصيات الست لدواخل ماضيها؛ قبل اختيار أحدها: متطوعاً لاخبار الزوج بوفاة زوجته، وبما أن الجميع كانوا يتمتعون بملفات مُوَحَّدة من الانتهازية والوصولية والاختلاس والشعاراتية التي باعوها طوال عقود لتحقيق مآربهم الشخصية، فإنهم سيذهبون جميعاً لاخبار الزواج «شريف الشريف» بما حصل للزوجة التي لا نرى سوى صورتها في إطار أسود.

ها هنا بالضبط، في المشهد الثاني، في الثلث الثاني من زمن العرض المسرحي وهو الثلث الإشكاليّ في أغلب العروض المسرحية السورية، يتراخى الزمن المسرحيّ وتستفيض الشخصيات المنمطة في إبراز مبالغات نمطيتها حتى تستقويَ على صورتها بالتهريج!.

في المشهد الأخير، حيث مكتب الزوج وكرسيه الجلديِّ الدَوَّار الذي سيدخل كتحصيل حاصل في لعبة الكراسي، يكسر غسان مسعود الفضاء المسرحي الافتراضي الذي كان يُعيد تشكيله عبر الكراسي وحركة الممثلين، ليضيء خلفية الخشبة بصورة فوتوغرافية كبيرة لدمشق، يَنْسَلُّ عِبْرَهَا الوافدون إلى العاصمة، ويضيع فيها المقيمون.

في هذا المشهد الأخير، القائم كوظيفة درامية، على مُفارقة إبلاغ شريف الشريف بوفاة زوجته، تستهوي المخرج وممثليه لعبة المفارقة اللفظية كوميدياً، كما يُمْكِن حذف شخصية «الآذنة» في المكتب، من غير أن يتأثر شيء في بنية العرض، إلا من حيث أراد غسان مسعود التركيز على العاصمة / المرأة التي يهجرها أو يموت عنها أزواجها الوافدون.

تنتهي المسرحية برقصةٍ، على غرار ما عهدناه في عروض السنوات الماضية، ولكن برقصة «الدبلوماسيين» وقد خلع الوافدون إلى العاصمة كلّ ملابسهم غير الداخلية!، وهم على التوالي: محمد حداقي، حسام الشاه، حسين أبو

سعدة، خالد القيش، علاء قاسم، عبد الرحمن قويدر، بينما بقي رمزي شقير في لباس صديق الزوج والزوجة ومريم علي بلَبُوس «الحَوَّاسة» الشامية.

وفادي صبيح بأداءٍ خارجي غير داخلي لدور الزوج شريف الشريف، ولن أمضي في تعداد الأَصدقاء والزملاء الذين شاركوا في إنتاج وصناعة هذاالعرض، بما مجموعه: تسعة وثلاثون دبلوماسياً بين فني وتقني!.

وحشة أنطون تشيخوف

على خشبة القباني

كنت أظنّ أن المسرح الشبابيّ في سورية قد.. اندثر، حتى حضرت هذا العرض لفرقة شبيبة دمشق، التي أُتيح لها أن تلتقي الجمهور على خشبة مسرح القباني، بالتعاون مع مديرية المسارح في وزارة الثقافة، وكانت الخشبة ذاتها قد استضافت فرقة هاوية أخرى من حلب، قدمَّتْ مونودراما «الزبّال» لممدوح عدوان، على أن يتعزَّز هذا التوجُّه بتخصيص خشبة القباني في دمشق لعروض مسرحية قادمة من المحافظات السورية، وأن يسبقها إعلان مناسب ودعاية متنوعة!.

تشيخوف.. ممثلاً رئيساً

يحضر تشيخوف في هذا العرض بدءاً.. من صورته في الملصق الإعلاني وفي البروشور، كما يحضر على الخشبة: شاهداً على سيرورة نصوصه القصصية وقد تَمَسْرَحَتْ بإعداد: زهير بقاعي، وتجسَّدتْ بإخراج: رائد مشرف، مُتقمصةً أرواح وأجساد الممثلين، وبعضهم.. قد تدرَّج من الهواية إلى الاحتراف حتى شاب شعره وبعضهم الآخر.. في أوائل خطوات هوايته المسرحية.. وهذا المزيج هو ما يضمن لفرقة شبابية استمراريتها، كما يمنعها من الترهل وإعادة إنتاج ذاتها.

ثلاث قصص تحوَّلت إلى ثلاثة مشاهد مسرحية مُكَثَّفة، لا يربطها الا ذاك الخيط النفسي التشيخوفي المُسَمَّى: وحشة.. فحسب وإنما.. الموت بكلِّ تجلياته، وبما هو مَوَاتٌ نفسي واجتماعي وسياسي، كان تشيخوف قد التقطه من تحت طبقات الثلج الروسي ببراعة.

هل بَدَتْ لنا قصص تشيخوف هذه: فرحة - الدبلوماسي - المصيبة..؟ عتيقة، وتنتمي إلى أزمنة غابرة، وتخصُّ الروح الروسية فحسب، أم أن المفارقة التشيخوفية لا تزال نابضة بحياتها في حياتنا، وتخصُّ أرواحنا أيضاً؟!.

فريق العمل أنجز هذا العرض التشيخوفي في مناخه الروسي: فضاء نفسياً واجتماعياً ودلالة سياسية، وبالطبع: عادات وأسماء وأزياء روسية.

وحسناً.. فعلوا ذلك، من غير الوقوع في لَيِّ عُنْق النص إلى ادعاءات البيئة المحلية تغييباً للكاتب نفسه، كما قد فعل غسان مسعود قبل شهرين في عرضه «الدبلوماسيون»! عن.. تشيخوف غائباً الى درجة عدم ذكر اسمه في البوشور!.

الكاتب المبدع ابن زمانه وابن أزماننا أيضاً، والفرق بين تجسيد نصوصه في عروض مسرحية، هو زاوية الرؤية التي يختارها كلّ مخرج وكلّ فريق عمل لتجسيدها على الخشبة، من غير أن يُقْصِي المخرج.. كاتباً، أو.. يُغيّبه، أو يتوهَّمُ أحدٌ أنه يَسْطَعُ بالصعود على جثة أحدٍ.. سواه.

وفرقة شبيبة دمشق اختارت أن تكون وفية للكاتب، في محاولة لاستحضار أرواحه على الخشبة؛ كما كانت وفيةً لإمكاناتها الهاوية.

يحضر تشيخوف كطيف مسرحي مُجَسَّد... يخترق الخشبة، ويعبر بين المشاهد الثلاثة، وقد أَفْرَدَتْ له مشهدية العرض: غرفةً في عُمْق الخشبة كمثل المكتب الذي كان يجلس إليه، وكأنه يُعيد إنتاج قصصه.. مسرحياً هذه المرة، مُطِلاً على سيرورة أبطاله، ليختم طيفه المسرحي هذا العرض بجملة له عن موت الكائن ومَوَاته.

وبينما نجحت اللوحة الأولى «فرحة» في هارمونيتها: إيقاعاً وتجسيداً وحركة ومشهدية، خصوصاً في إبراز مفارقة فرحة مواطن روسي صدمته سيارة المحافظ إلى درجة انتشلت فيها الصحافة اسمه المغمور من عالم الانسحاق والبؤس وذكرته على صدر صفحاتها.. ليموت من فرحته: بارتجاج في الدماغ.. لا أمل فيه، سوى بهذا الموت التراجيكوميدي بين أفراد عائلته.

كذلك.. نجحت لوحة «الدبلوماسي» في اجتناب ذاك الانزلاق الذي يأخذ اللحظة التراجيكوميدية - وهي أصعب اللحظات المسرحية - إلى المبالغة في الأداء؛ سقوطاً في التهريج، فالرجل الذي يتمُّ اختياره لإبلاغ الموظف في العاصمة بموت زوجته، من المفترض أن يتحلَّى بالدبلوماسية وبحذاقة اللسان التي تؤدي هي ذاتها، إلى موت الموظف ذاته.. بالسكتة القلبية، وهذا شأن تشيخوف في اقتناص المفارقة الساخرة من براثن الموت ذاته.

الموت.. الذي من غير جدوى، حين يغدو موتاً غير قدريّ، لا تتدخل الآلهة بشأنه، وإنما ينبع من مَوَات الفرد والمجتمع ودول القياصرة.

بينما وقعت لوحة «المصيبة» فيما هو أقرب الى الميلودرامية إيقاعاً وأداء، خصوصاً بتأثير الموسيقا المُصَاحِبَة، ممَّا حجب المفارقة التشيخوفية التي من أجلها.. يقوم زوج سكّير، مدمن على ضرب زوجته طيلة عشرين عاماً، بإيصالها على زحّافة في الثلج الروسي وعواصفه، جاهداً.. كي لاتموت، من حيث سيكتشف وقد وصل بها إلى الطبيب، أنه هو الذي.. قد مات: فاقداً كينونته ومُبَرِّرَ وجوده!.

يُمكن إعادة بناء هذا المشهد ثانية، من حيث يغدو مونولوج الزوج: بوحاً داخلياً، لحظة اكتشافٍ للمَوَات الداخلي قبل تجلياته الجسدية.

كما يُمكن إعادة ترتيب عرض اللوحات الثلاث، لتغدو الوحشة التشيخوفية أشدَّ تأثيراً، والموت الوجودي أكثر دلالة.

أثبت فريق العمل: زهير بقاعي، هاشم علي، نعمان حاج بكري، تماضر غانم، هلا جديد، سهى أبو بكر، رائد مشرف.. أن المسرح روح جماعية، وبها.. تَسْري العَدْوى الجمالية والفكرية إلى الجمهور في الصالة.

مفارقات مسرحية...

مونو دراما

أولاً: للمؤلف المونو.. ميلمتر.. دراما:

لديك ٦٠ دقيقة فقط، فالجمهور لن يتحمّل ممثلاً.. أو ممثلة وحيدة، أكثر من ذلك، على الخشبة.

في عصر السرعة المعلوماتية.. اكتف بسرعة ٤٥ دقيقة/ في الساعة، وإلا سيرشقون الخشبة.. بالبندورة البلاستيكية، أو.. البيض المطاطيّ.

وإليك مخططاً يصلح لأيٍّ عرض «مونو»:

في الربع ساعة الأول:

سوف يحكي الممثل المونو.. عن هواجسه وعن أحلامه، وعن كثير من الكوابيس النفسانية.

فإذا كان بطلك: ممثلة، أعطها ربع ساعة إضافية، فللمرأة مثل حظُّ الذكرين.. في الثرثرة!.

في الربع ساعة الثاني:

استخدام «الفلاش باك» خطفاً إلى ما وراء ماضي البطل، ليتحوَّل على يديك إلى استحضار لأرواح:

- زوجته - بعد أن طلقها، ويُفَضَّل أن تكون قد.. ارتحمت.
- حبيبته الأولى.. التي ارتحمت، أيضاً.
- لا تنس الأم.. المرحومة، طبعاً.

- بضع إشارات تكفي عن: الأب الذكري المستبد المتسلط، وقد ارتحم أيضاً.. ولكن.. بضربة سيف أوديبية!.

ليبقى بطلك وحيداً، متوحداً، مستوحشاً، يُعاني من قلق وجودي.. سارتري، بيكيتي، وربما.. ماركيزي أيضاً، وحيّاً .. طوال العرض؛ بين أموات قريحتك في نصك المونو.. الميلو.. الكوموتراجيدي، كومباني ليمتد وشركاه.

في الربع ساعة. الأخير:

لن يعود لدى بطلك «المونودرامي».. ما يقوله.

دعه يُعيد كلّ ما قاله من جديد، ولا بأس.. مع بعض الاسقاطات التاريخية:

كأن يُشَبِّه البطل زوجته الراحلة بـــ «الحجَّاج».

أو.. تُشبه البطلة.. كلّ الرجال: بالماء في الغربال.

*** ثانياً - للممثل المونو.. للممثلة الميني:**

ستُقلدان أصوات كل من استحضرتما أرواحهم على الخشبة، ثم تعودان على الدوام لتقليد صوتيكما.

سيُغني الممثل بصوت أمومي: نام.. نام، لأدبح لك طير الحمام.

ولا بأس حين تُغني الممثلة لأم كلثوم في نصٍ لصموئيل بيكيت.

سيركب البطل دراجته الهوائية على الخشبة، سيلهث وهو يناديها: فطّوم..فطّوم.. فطّومة، ثم سنكتشف في انزياح دلالي.. بسكليتاتي أنه اسم.. حبيبته!.

سيتخندق حكيم المرزوقي المغاربي مع «ابن خلدون» ضد كلّ مُتَصوفة المشرق العربي.

بعد ذاك.. سيهبط الإيقاع، ويتفشّى داء «المونوتون» وستلهثان من «الخَوَاء» المونودرامي.

*** ملاحظة:**

انسجاماً مع تقاليدنا المسرحية، يُمكن للممثل المونو والممثلة الميني جوب، القيام بالتمثيل وإعداد النصّ أو كتابته، ومن البدهي.. إخراجه. المهم..

عدم إخراج الجمهور من الصالة خلال العرض، وذلك بإقفال أبواب مسرح القباني.. بما فيه منافذ الطوارئ والنجاة.. والـــ W.C.

- **نصيحة سينو - كريو - غرافية:**

لابدَّ.. من الاستعانة براقصة أو راقص تعبيري، لتجسيد الأحلام وأضغاث الكوابيس.

يُمكن.. إطلاق ضباب اصطناعي عند استحضار الأرواح المونودرامية، مع استخدام إضاءة مناسبة:

الكحلي.. للزوجة، الوردي.. للحبيبة، الأخضر... للأم، الأصفر.. للأب، الأحمر.. للَتْلِميحات الفرويدية، تعتيم كامل. يعقبه: إشعال شمعة عندما تنفجَّر سَيَّالات «الأنا» من الذات الجمعية للبطل الوحيد على الخشبة.

أن تُشعل شمعة في الظلام المونودرامي، خير.. من أن تلعن الأزمة المسرحية!.

عن السلك الدبلوماسي

لغسان مسعود!

ليس مؤكداً.. أن جميع مشاهدي مسرحية «الدبلوماسيون» يعرفون من هو: تشيخوف.

المؤكد.. أن الجميع يعرفون فناننا المسرحي المتميّز.. غسان مسعود. وهذا.. طبعاً، في صالح «تشيخوف»!!!.

أخيرا.. صار تشيخوف: سفيرنا المسرحيّ فوق العادة.

وكالعادة.. كان غسان مسعود قد منحه الجنسية المسرحية السورية، حين قام في عرضه المسرحي «كسور» من غير أن يُعاونه أحد: بِنَقْل الريف الروسي الشاسع جداً، إلى ريفنا. الذي يبعد أقصاه عن العاصمة: ثماني ساعات بالـــ «هوب هوب».

مالفرق بين سوريا وروسيا... سوى ترتيب الحروف؟!!!.

توقَّعنا بعد عرض «كسور» شتاءً سيبيرياً عَرَمْرَماً، وثلوجاً دائمة على مدار سبعة شهور، نتجوّل خلالها بالزحافات تجرُّها الأيائل.. في أرجاء ريفنا السوري، ونحوّل فيها مهرجان تدمر السياحي الفني إلى بطولة مفتوحة للتزلج على الجليد.

كنت تعاقدت على «كمبريسّه» من التي يحفرون بها شوارعنا ليل.. نهار، لأثقب بها طبقة، وربما.. الطبقات المتجمدة فوق بردى، ومعي كرسيان أخمص طيّ، وسنارتان نصيد بهما سمك الشبوطوفسكي، بينما نتناقش.. أنا وصديقي غسان في الأزمة المسرحية الراهنة.

لم يأتنا ثلج.. ذاك العام، وما زحطنا من أول خطوةٍ فوقه، لكن أرواحنا.. هي التي أصيبت بالـــ.. كسور.

حتى جاءنا غسان بسلكه الدبلوماسيّ، في عرضه الجديد، فاكتشفنا له وجهاً آخر، غير ما تعوَّدنا، منذ اختطف لنفسه سَيْمَاء «الممثل/ الملك» في مسرحية «سكان الكهف» للراحل بسكتة مسرحية: فواز الساجر.

هذه المرّة.. أطلّ غسان من خلف الكواليس، ومن قدّامها، بوجه ضاحك، بشوش، ساخر، يرمينا بالنكات ذات يمين وذات يمين، حتى أنه أجاز لممثليه.. بالتهريج.

قال لنا نحن المشاهدين، عبر كلمته في «**البروشور**»:

«**هنا شكل مُخَادِع في بساطته، ولعب.. ليست غايته اللعب**».

وأردف:

«**حيث التبسط والتسذيج في لغة النصّ كونها خيار مشفوع - والأصحّ: خياراً مشفوعاً - بالعفوية في نتيجته على مستوى الأداء التمثيلي**».

ثم ختم.. واختتم:

«**إنها مُقَارِبة ليست سهلة لنوع شغل مسرحي، لا مكان فيه للحدس والمصادفة**» في إظلام ما قبل بداية العرض الدبلوماسي، خلت أني رأيت تشيخوف يسأل السَابِلة عن «**الخيار المشفوع بالعفوية**» ولأننا قوم نعرف كلَّ إجابة، قال سَابِلٌ:

- الخيار البلدي يا أبو تشيخو.

تشيخوف «مسروراً باسمه الجديد»:

- والخيار غير المشفوع؟.

السابل:

- إذا ما كان خيار بلاستيكي، يكون.. فقّوس.

ثم أخرجتني موسيقا محمد آل رشي من أضغاث أوهامي.

صديقي غسان مسعود، بعد الذي فعلته بأبو تشيخو..ف، لا أظنّ.. أنهم سيقبلونك في سلك «الدبلوماسيون» الروس!!.

(نقد) ناقودي مسرحي..

ما بعد حداثوي!

آخر.. ما قرأته مقالة عن عرض مسرحي في إحدى الصحف العربية، ونظراً لجودته وسلاسته، لم أستطع الاستئثار به.. وحدي!.

تعميماً للثقافة المسرحية، أقتطف لكم بعض المقاطع، مع حجب كل اسم واردٍ فيها، من حيث.. تهمُّنا الإنجازات الناقوديَّة وليس الأسماء.

عن العرض المسرحي «كذا.. مذا» أو أيِّ عرضٍ تشاؤون.. كتب الناقود:

«إنه فضاء أسئلة اللحن، مع تواصل الإشارات التي ميَّزت العرض بالوعي الحداثي، من حيث بنية الاستعارة والصَدْمة لحيثيات الواقع الى واقعية سحرية تقود المشاهد إلى محنة الهوية..»

وعن مُخْرِج العرض، أو أيِّ مَخْرَجٍ ترغبون.. كتب الناقود:

«إن - فلان الفلاني - مخرج أكاديمي، وهذه إشارة لتخصصه العلمي: وهو مخرج متحرك، وهذا تنويه لسفره وبحثه في التاريخ والجغرافيا، في الأرض والإنسان، في مشهد مُفزع يتحرك على ومضات الجسد المشرقة دون أن ينسى دور الكلمة الصدمة» نقطة.. لم ينته الناقود، إذْ عَرَّج على الممثلين أو على أيَّ ممثلين آخرين:

"والممثل في مسرحه الصُوَرِي، فاعل يقوى على تحريك أوتار الكلمة ليعزف عليها مقطوعته المسرحية بإيقاع هارموني متصاعد.. كما أدهشنا الممثل - فاعل الفاعول - في لوحة أدائية، وهو يمارس سلطة الذات

ومأزق الهوية، وقد تكاملت صورة المشهد في توتر درامي مؤثر بمشاركة الممثل المقتدر (أبو فعلان الفعلي) في لعبة البناء السمعي الحركي، وفي هذه الصورة يصدمنا المخرج بغرائبيته المكونة بالألم والدهشة، وهو يتجه نحو الابتكار المدهش المُؤسَّس على تدمير اعتيادية المشاهد".

وعن ممثل آخر:

«أسَّس معماراً أدائياً لشخصيته كعلامة مُهيمنة بابتعاده عن واقعية سائدة، لنمطية مُميتة حسب بيتربروك»!. ولم يكن الممثل - مفعول أبو منصوب: «إلاً كاشفاً عن حجم التناقض والازدواجية في تركيبته الشخصية ومُقَدِّماً بصوته وإيماءاته دلالة فارقة، استحق عليها الثناء والإعجاب، ذلك لأنه جعل المتلقي يبحث عن أجوبة شخصية تعيش واقعاً مُصَاباً بالانفصام».

وعن الممثلة - فاعولة المبنية للمجهول - كتب الناقود:

«هندست الممثلة أدوارها بعمق وخبرة في التلوين والتنويع على مساحات الإيقاع السمعي - الحركي، من حيث الإيماءة التأشيرية، لمعاني الدوَال الخاصة في مشهد الدعاء، بالبناء الجستي» مشروطاً باستفزاز اللاوعي الجماعي وقد ترجمت ذلك جسدياً، بل خلقت منه.. نحتا بارزاً، في صياغة سينمائية فجَّرت المكبوت في دواخل الإنسانية المقهورة، ومع تلك التنغيمات الصوتية، حيث كان الإرسال مُؤكِّداً لفعل الارتداد عند المتلقي».

هذه مقاطع صورة طبق الأصل، تبلغ ثلث تلك المقالة، أما الثلثان الباقيان فأرسلتهما إلى مُترجم مُختصّ بالسنسكريتية، وأتوقع منه ترجمة مُحلَّفة مع مطلع القرن الثاني والعشرين.

أذكركم أيضاً.. ببعض اصطلاحات الناقود، تعميماً للثقافة المسرحية:

(الدلالات المصاحبة - المؤشرات البيئية المهيمنة - الذُرَى الدرامية المؤسسة - الثيمة الجوهرية - اللحظة المسرحية الحرجة - ومضات الجسد المشرقة - الكلمة الصدمة - هيمنة الحركة الصورة - أطياف اللونية الدالَّة - سلطة الذات - مأزق الهوية - الابتكار المُؤسِّس - تدمير

اعتيادية المشاهدة - الوجود الماهوي - أنساق العلامات الصغرى - نسق علامة هوية متميزة - غواية الانعكاس للجغرافيا - الصدمة لحيثيات الواقع التراجيدي - صياغة تجانس المتناقضات - التناقض - الازدواجية - دلالات فارقة - هندست الممثلة أدوارها - معاني الدَوَال الخاصة - البناء الجِسْتي - المسرح الصُوَري - نمطية مميتة - الغرائبية المكونة بالألم - واقعاً مصاباً بالانفصام - استفزاز اللاوعي الجماعي - المكبوت - المقهور - الإرسال - فعل الارتداد عند المتلقي - الإيماءات المقولبة - إيماءة مُؤَسْلَبَة - الاستغلال القصدي المسرحي - علامة عُرْفية - خطوط عُرْفية - خطوط الاتصال والتواصل - الإمكانية الحقيقية لحركيتها المدروسة - اشتغالها المدرك الفاعلية الصورة» الخ.

صورة طبق الأصل.. لبعض المصطلحات سامحوني.. دخليكم.

في المرة القادمة، عندما أقرأ مقالة كهذه، لن أتثقَّف بها وحدي.. سأُحيلُها إلى أقسام النقد في معهدنا المسرحي، ليتمَّ تنفيذها عملياً في دروس الإيقاع والليونة، أَحْ.. تلاتة.. أَحْ، يسار.. يمين.. لا تضربني يا أخ، فوق.. تحت.. آَسبْل، شهيق عميق.. زفير ناقودي. اهجموا على كلّ عرض مسرحي.. أكشن.

سينوغرافيا مسرحية..
بالشوشبرك واللبنيّة!.

ماذا لو أنهم هذا الشهر يعرضون عشر مسرحيات من: بطرسبورغ، إلى لندن وحتى نيويورك، تهتمُّ كلها بـــ «دراما المائدة»؟.

أصابتنا الفضائيات بالمَلَل من مسرحيات «الشيف رمزي» وسواه.

شاهدنا مراراً في «غداً.. لن نلتقي»: جورج سيدهم، تَزُقّه عروسه، ابنة جَزّار الحِتَّة.. بالبيض المسلوق، ليتجاوز شهر العسل إلى شهور البصل.. بامتياز!.

سمير غانم.. عن الفرخة البلدية، والشوربة بالأجنحة.

عادل إمام في الكباب والارهاب.. أيضاً، وفي «ريا وسكينة» طوال صباحيتها من (عب العال)!.

كلّ طعام في مسرحنا التجاري خصوصاً؛ ليست له.. إيحاءات جنسية!.

أما العزيز بسام كوسا في مسرحيته «العشاء الأخير» فقد جَوَّع الممثلين والمشاهدين والمنتج.. معاً، خصوصاً: فايز قزق وباسل الخياط، حين وضع على الطاولة أطباقاً ممّا لذَّ وطاب لكن.. من خزف!.

حرام عليك... يا بسام!.

في سانت بطرسبورغ تُعْرَض حالياً، مونودارما «ليكسيكون» بطلها ممثل يقوم كلّ ليلة بغسل وتقطيع وطبخ الأسماك، ثم يُقَدِّمها في آخر العرض للمشاهدين!: صحَّة.. يا شباب.

في لندن... أيضاً، تدعو فرقة بلجيكية مُؤلفة من طُهَاة وموسيقيين. سبعة مشاهدين إلى الخشبة، حول طاولة مستديرة، لاتشبه طاولة العشاء

الاخير.. بالتأكيد؛ ثم يقوم الجميع على إيقاعات الموسيقا بتقطيع الخضروات وسلق أرجل الدجاج، يصنعون منها: شوربة مسرحية.

مطرح ما تسري.. تسري بالهنا!.

أما الكاتب البريطاني روبن سونز، في مسرحيته التي تُعَرض حالياً فقد لخَّص الصراع العربي - الإسرائيلي في فلسطين، بصراع بين طبق الفتّوش والذي أصبح الغذاء الرئيسي لأطفال فلسطين منذ الانتفاضة الثانية، وبين «السلَطة اليونانية» التي لا تخلو منها موائد المستوطنين!..

وفي نيويورك... وحدها، سبعة عروض مسرحية في باب «دراما المائدة والبطون» إحداه.. تلقى رواجاً كثيفاً؛ لأنَّ جوناثان ربنولدز الصحفيّ المختصّ بشؤون المعدة وكاتب العمود الصحفي عن ملذات الطعام، يقوم برواية قصص وإعطاء نصائح في الطبخ وهو يقلي ديكاً رومياً، في كلّ عرض؛ وقد بلغ مجموع ما قلاه حتى الآن: تسعة وثلاثين ديكاً، عدا.. ما قلاه خلال البروفات!..

لتعزيز الحضور الجماهيري لمسارحنا العربية المزدهرة.. اقترح:

إهداء فروج بروستد لكلّ من يشتري بطاقتين لحضور عرض مسرحيّ، وفروجين مع ألبوم لعلي الديك.. لكلّ ثلاث بطاقات، وبيضة بصفارين مع كل بطاقة دعوة!.

لن يُفاجئني ناقود مسرحي.. بعد الآن، إذا اخترع مصطلحات من مثل:

مونودراما الأوزي، كوميديا التيوس، تراجيديا ديك الحبش، أوبريت الحنكليس، مسرحية: ست شخصيات تبحث عن صحن متبل!.

ماذا بقي للمشاهد العربي سوى.. متعتين إحداهما: متعة المعدة ؟!.

شوباش.. مسرحي!

في الأعراس الشعبية، وبين كلّ شرقاوية وعتاباً، يتلقَّى المطرب النقود: أقلها خمسمئة ليرة، أو كما يُقَال: أمّ الطربوش، وهي نوعان: محروقة.. لا يُمْكن استردادها، وغير محروقة.. يقتطع المطرب وفرقته منها نسبة مئوية، لقاء ذكر اسم المتبرع وعائلته وآله أجمعين، يزعق المطرب أو متعهد الفرقة:

شوباش.. خمسميّة محروقة من أبو عبدو راعي الحصان لعيون العريس.

وعريسنا هاهنا.. مهرجان دمشق المسرحي، الذي طلَّقناه من جمهوره طويلاً، ثمّ عُدْنا لِنُخْرجه من تَرَمُّلِهِ في زفّة عرس، انهمرت فيها الشوباشات المحروقة من كلّ حدب وصوب.

لا بأس.. الزواج نصف الدين، والأجر والثواب.. لأصحاب الزفة.

ثمة مسرحية عن «قيامة الموتى» من قبورهم، ونحن أعرق الشعوب في تقديس الأموات وتجاهل الأحياء حتى.. يموتوا، ونحن «الخيميائيين» نُحَوِّل النحاس إلى ذهب، ونعرف أنه نحاس، لكننا أشطر الشعوب في صناعة الوهم وفي وهم الصناعة.

يعرف الذين أعادوا مهرجان دمشق المسرحي من سباته الطويل؛ ونعرف.. أن لا حياة مسرحية لدينا، سوى على هيئة مجلة فصلية يتحكم بها بعد سعد الله ونوس.. ناقوس مسرحيّ؛ ومع ذلك نُركِّز جهودنا لبعث الميت من قبره، وفي دمنا انبعاث تموز وأوزيريس.

لدينا معهد مسرحي وليس لدينا.. مسرحيون!..

لدينا مسرح قومي.. وليس لدينا موسم مسرحي!.

أية فرقة بعمر فرق المسرح القومي بدمشق، سيكون لها (ريبرتوار) عروض مسرحية، وليس شبه موسم مسرحي: نادرا مانجد فيه عرضا يجمع بين المتعة والسؤال المسرحي، وقد غاب السؤال عن عروضنا المسرحية منذ زمن طويل، وبعضها.. اكتفى بالتهريج، وبأوهام المسرح الشعبويّ، أما المدن السورية فتعيش حال انعدام وزن مسرحي.

أليس من مهام المعهد المسرحي ومديرية المسارح ووزارة الثقافة.. إيفاد الأفضل لدراسة الإخراج المسرحي؟!

صار الممثلون.. مخرجين بالعافية.

آخر مختصّ بالديكور المسرحي هو نعمان جود.

آخر مختصّ بالإضاءة المسرحية ذهب إلى «أدنبره» وعاد مثل «أوليس».

اختلط حابل الاختصاصات بنابلها على غرار ما يحصل في أروقة التلفزيون: صار مدير المنصة مساعد مخرج، نجار المسرح صار: دراما تورغاً، الممثل صار كاتباً ومخرجاً ومصمم سينوغرافيا وخبيراً في الرقص التعبيري في آن معاً، وبعضهم... لم يترك أحداً غيره، يُصمِّم الأفيش والبروشور!

وقام قسم النقد بتخريج طلابه برتبة: نواقيد.. يُوزِّعون الشوباشات حتى على العروض المسرحية التي لا يحضرونها.

لو أنهم في المعهد المسرحي، يفتحون نفقاً - بذهاب من غير إياب - تحت ساحة الأمويين، بين معهدهم ، وبين مبنى التلفزيون، فلماذا عليهم أن يمرُّوا بخشبة مسرحية، وإذا وقفوا عليها مرة أو مرتين... طاروا بعدها إلى أحضان التلفزيون.

كل ممثلينا.. رمضانيون، وحياتنا المسرحية الراهنة تستحق أكثر من شوباش، سنُقيم له زفة عرْسٍ كل عامين.

من يفسر لي عشقنا للمهرجانات، حتى لو كانت.. لمساحيق الغسيل؟!

فهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٠

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



تصميم الغلاف موفق ضامي

الهيئة العامة السورية للكتاب

The Syrian General Organization of Books

www.syrbook.gov.sy

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٠

سعر النسخة ١٢٠ ل.س أو ما يعادلها